UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

DUŠAN SKOVRAN
VLASTIMIR PERIČIĆ

NAUKA O MUZIČKIM OBLICIMA

BEOGRAD 1977.

Četvrto izdanje ovog udžbenika štampa se na osnovu Zaključka Veća Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, broj 1536/76 i Odluke Upravnog odbora Fonda za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu od 28. 12. 1976. godine

Urednik:

DEJAN DESPIĆ

vanredni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu

Tiraž: 2000 primeraka

Izdavač: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Vuka Karadžića 12

Štampa: ŠIP »Srbija« Beograd, Mije Kovačevića br. 5

PREDGOVOR

Jedini kompletan udžbenik Nauke o muzičkim oblicima koji je izišao na našem jeziku — prevod češke knjige „Nauka o hudebnich formách" od K. B. Jiráka — odavno se ne može više dobiti. Želeli smo da popunimo tu prazninu, koja se već nekoliko godina oseća u nastavi ove značajne muzičko-teoretske discipline.

Udžbenik je namenjen pre svega studentima Muzičke akademije, a zatim i nastavnicima ovog predmeta na srednjim muzičkim školama, koji će za potrebe svojih učenika imati da izvrše izbor i skraćenje gradiva — pri čemu mogu izostaviti mnoge pasuse (pa i čitava poglavlja) štampane petitom.

Nastojali smo da u granicama koje je prostor dopuštao pružimo pregled svih važnijih tipova muzičkih oblika, vodeći računa o njihovoj elastičnosti i promenljivosti — otuda je znatna pažnja obraćena „izuzecima", koji u stvari čine veliki deo muzičke literature sa kojom se svakodnevno srećemo. Kod značajnijih oblika unet je kratak osvrt na istorijski razvoj i navedeni su poznatiji primeri, koji mogu poslužiti kao materijal za analizu; pored dela iz svetske literature pobrojana su i istaknutija ostvarenja jugoslovenskih autora.

Svesni nedostataka koje mora imati prvi originalni rad ove vrste u našoj muzičko-teoretskoj literaturi, bićemo zahvalni kolegama za svaku sugestiju.

Prijatna nam je dužnost da izrazimo naročitu zahvalnost recenzentima, profesorima Muzičke akademije Marku Tajčeviću i Dragutinu Čoliću, koji su nam nizom znalačkih primedbi pružili dragocenu pomoć, kao i svima ostalima koji su nam savetom i delom pomogli pri izradi ove knjige.

PISCI

UZ ČETVRTO IZDANJE

In memoriam

Dušan Skovran (1923—1975)

Na žalost, inicijator nastanka ove knjige i njen koautor, prof. Dušan Skovran, nije doživeo ovo izdanje. Iznenadna, prerana smrt ugrabila ga je u najboljim godinama, u zenitu njegove mnogostruke stvaralačke angažovanosti. Posle njega ostala je nenadoknadiva praznina na gotovo svim poljima našeg muzičkog života — kako u izvođačkoj i muzičko-društvenoj, tako i u pedagoškoj i muzikološkoj delatnosti.

Potpisani posebno bolno oseća gubitak dragog prijatelja i cenjenog kolege, sa kojim je niz godina bio vezan, između ostalog, i zajedničkim radom na ovom udžbeniku. Za četvrto izdanje su bile planirane — u diskusijama vođenim poslednjih meseci života Dušana Skovrana — znatne izmene i dopune, te se nametnula dilema: da li objaviti tekst nepromenjen — onakav kakav je n e k a d a izišao iz Skovranovih ruku, ili pokušati preradu u duhu pomenutih diskusija — onako kako bi to Skovran d a n a s učinio. Osećajući kao dug prema seni preminulog kolege da se jednog bliskog dana prihvati tog zadatka, potpisani se u ovom trenutku ipak morao opredeliti za prvu alternativu iz jednostavnog razloga što je prethodno izdanje bilo potpuno iscrpljeno i novo se nametalo kao neodložna potreba.

Neka ova knjiga, ispunjavajući i dalje svoj zadatak, bude i trajni spomenik vrsnom umetniku i pedagogu i izvanrednom čoveku Dušanu Skovranu.

Vlastimir Peričić

U V O D

Oblikom muzičkog dela nazivamo njegov unutrašnji sklop, spoj njegovih delova u jedinstvenu celinu. Oblik je vid i način na koji umetnik-stvaralac iznosi i razrađuje određenu ideju. **Sadržaj i oblik**

Sve čovekove duhovne aktivnosti iz oblasti saznanja, nauke i umetnosti baziraju na obradi i predavanju određenog sadržaja, a svaki sadržaj — koji u osnovi predstavlja samo ideju — mora biti uobličen u skladni oblik, koji stvaralac odabira po svome nahođenju, a ponekad i sama ideja nameće određeni oblik. Za izražavanje ideja čovek se služi velikim brojem načina i kategorija — kao što su: aforizam, rasprava, naučno delo, umetničko delo. *Sadržina i oblik čine jedinstvenu celinu u čovekovim aktivnostima izražavanja ideja i emocija.* Sadržina je primarna, ona je srž i suština svakog dela, ali da bi postala izgrađeno i zaokrugljeno duhovno delo potreban joj je oblik koji daje okvir, strukturu i preglednost. Samo kroz određeni, jasni i logični oblik sadržina postaje razumljiva. Prilikom obrade sadržine stvaralac kroz oblik daje i svoj sud, izlaže svoj stav u odnosu na sadržinu, problem ili ideju; jednostavna sadržina, događaj, istorijski fakt, reporterska vest kroz oblik postaju umetničko delo.

Među čovekovim duhovnim aktivnostima ogromno polje zahvata umetnost. Kao i kroz sve grane umetnosti, tako se i kroz muziku neposredno odražava bogati svet ideja i emocija. Elementi muzike su bili važne komponente izražavanja kod čoveka još u najranije vreme njegovog formiranja. Prvi načini opštenja čoveka kao socijalnog bića sa jedinkama sličnim njemu — uzvici i kasnije slogovi — bili su obavezno i vrlo jarko obojeni određenom muzičkom intonacijom. I u današnje vreme razvijenog govora civilizovanog čoveka intonacija igra važnu ulogu, a u počecima formiranja govora ona je bila često presudna u stvaranju pojmova i izraza za pojedine ideje, emocije i predmete. U tom prvom „govoru" glasovi i slogovi su predstavljali određenu, konkretnu osnovu, dok je muzička intonacija unosila osećanje, emociju. Kasnije su se slogovi razvili u reči, rečenice i više celine govora kao u konkretne oblike izražavanja, a iz prvobitne izražajne intonacije nastali su složeniji elementi muzike — melodija, ritam, harmonija, dinamika, dok su se još kasnije formirale izgrađenije muzičke tehnike i discipline. **Začeci muzičkog izražavanja**

Jezik muzike je svojevrstan. On je u odnosu na govor, pa i u odnosu na elemente izraza drugih umetnosti nekonkretan, kompleksan, čak i kada su u pitanju pojedina muzička dela direktno vezana za određenije sadržaje, kao što je to slučaj sa kompozicijama iz oblasti programske muzike ili delima koja predstavljaju sintezu muzike i drugih umetnosti (vokalni i scenski muzički oblici). Ova nekonkretnost muzičkog jezika i izraza u odnosu na konkretne načine izražavanja drugih umetnosti nije nikako nedostatak. Zahvaljujući ovim osobinama muzičkog jezika, muzika zahteva od slušaoca **Osobine muzičkog jezika**

da neophodno učestvuje u emitovanju muzičkog dela ponovnim doživljavanjem obrađene ideje ili emocije koje su doživljavali stvaralac i izvođač, pružajući slušaocu svaki put nove doživljaje, uslovljene kako sadržinom dela, tako i momentalnim raspoloženjem slušaoca.

Muzika se razvijala uporedo sa razvojem čoveka kao ličnosti socijalnih, intelektualnih i emocionalnih vrednosti. Ona se utkala u njegov život i razvijala kao registracija njegovog složenog razvoja; kroz muziku je čovek izražavao doživljaje koji su delovali na njegovo formiranje — život u društvu, nagon za održavanjem, strah od nepoznatog, zanos uspeha i moći, buđenje smisla za lepo, tuge i radosti života. Mnoge pesme raznih naroda pokazuju nam svojim imperativom izraza i koncentrisane neposrednosti da su nastale dugotrajnim gomilanjem i taloženjem određenih doživljaja i emocija, i tako reći postale muzički aksiomi.

Osnovi muzičkih oblika

U razvoju muzike kao profesionalne umetnosti — nadgradnje nad opštim muzičkim izrazom čoveka — vidimo istu logiku i zakonomernost razvoja, istu povezanost sa životom kao što je to bilo prilikom stvaranja narodnog muzičkog izraza. Ta logika i zakonomernost možda se najviše i zapažaju u oblicima muzičkih dela, jer sadržine ostaju iste za mnoge duhovne aktivnosti i vremenska razdoblja, a forma se razvija zajedno sa razvojem čovekovog načina mišljenja. Osnovne sheme muzičkih oblika se dugo zadržavaju kroz istoriju muzičkog stvaranja zato što su osnove konstrukcija oblika logične — ne samo u pogledu na zakone muzičkih disciplina i umetnosti uopšte, već i u pogledu na mnoge opšte zakone i logičnost zbivanja u svetu i čovekom životu.

Suprostavljanje kontrasta leži u osnovi celokupnog zbivanja u životu i prirodi, i na istom principu baziraju i strukture umetničkih dela. Samo manji broj oblika u muzici zasniva se na statičnom izlaganju bez izrazitijih kontrasta, a i u ovim fragmentima se najčešće mogu pronaći elementi izvesnog kontrasta i razvoja. U najjednostavnijem vidu to nizanje kontrasta nalazimo u dvodelnim shemama muzičkih kompozicija. Razvijeniji oblik je trodelna shema, u kojoj se posle izlaganja kontrastirajućih elemenata donosi i treći deo, koji odgovara prvom i zaokružuje celinu u smislu opštih principa razvoja u životu i prirodi (teza — antiteza — sinteza). Nizanje pojava i promena u dvodelnom pulsiranju nalazimo, na primer, u smenjivanju dana i noći, udisaja i izdisaja, a trodelnu shemu vidimo, na primer, u čovekom doživljavanju dana: jutro — mirovanje; dan — razvoj, događaji, zaplet; veče — mirovanje. Naročito razvijen oblik u smislu odražavanja formi životnih zbivanja u umetnosti jeste sonatni oblik, koji u pogledu izraza i mogućnosti obrade ideja predstavlja jednu od najzrelijih muzičkih formi. Sonatni oblik sadrži najpre izlaganje dva kontrastirajuća materijala — dve ideje, ličnosti — u ekspoziciji, zatim njihovo suprotstavljanje, upoređivanje, razradu u razvojnom delu, najzad usklađivanje, približavanje, zaključak u reprizi. Sve ovo čini od sonatnog oblika konstrukciju kroz koju može da se obradi veći broj problema, sadržina, drama, naravno muzici svojstvenim jezikom zvučnih izraza i kompleksa pojedinih osećanja. Zbog svega ovoga kroz sonatnu formu vidimo izražene mnoge opštečovečanske ideje i probleme obrađene i kroz forme literarnih, likovnih i naučnih kategorija. Kroz pojedina muzička dela doživljavamo istu katarzu kao kroz dela najvećih majstora drame.

Kroz istoriju muzike se stalno prepliću dve komponente njenog razvoja: s jedne strane, neposredna i posredna veza sa životom čoveka i društva u određenom ambijentu prirode i okoline, a s druge strane, spe-

cifični razvoj pojedinih muzičkih disciplina logično formiranih kroz profesionalnu muzičku praksu.

Tipovi oblika

Upoređujući sklopove oblika muzičkih dela otkrivamo sličnosti među njima, tako da se mnoštvo pojedinačnih slučajeva može svesti na relativno mali broj *tipova oblika*. Ove tipove ne treba shvatiti kao nepromenljive norme; u istorijskom razvitku muzike oblici nastaju, razvijaju se, dozvoljavajući najraznovrsnija odstupanja od prosečnih, tipičnih slučajeva, pretapaju se jedni u druge i najzad iščezavaju iz stvaralačke prakse, da bi se možda u nekoj kasnijoj epohi pojavili u novom vidu.

Apstraktni i konkretni oblik

Shemu koja označuje u opštim potezima sklop muzičkog dela (raspored njegovih odseka) nazivaju neki teoretičari *apstraktnim oblikom*. Ako kažemo, na primer, da neka kompozicija ima oblik **A B A**, to znači da se ona sastoji od tri odseka, od kojih su prvi i treći isti ili bar slični, dok je srednji drugačijeg sadržaja. A ako uzmemo u obzir i druge odlike dela: broj i izbor instrumentalnih ili vokalnih izvođača koje delo zahteva, tempo i takt, karakter muzike, namenu, stil, eventualnu saradnju sa drugim umetnostima — onda imamo pred sobom *konkretan oblik*, tj. vrstu, rod, žanr muzičkog dela. Na primer, oblik **A B A** mogu imati marš, menuet, skerco, valcer, etida, solo pesma, arija i druge vrste kompozicija.

Spoljašnji i unutrašnji oblik

No u oba ova slučaja bila je reč samo o takozvanom *spoljašnjem obliku*, drugim rečima o formalnom tipu koji se uočava analizom dela. Njega imamo u vidu kad govorimo o obliku sonate, ronda, koncerta, opere i tako dalje. Nasuprot tome, pod *unutrašnjim oblikom* muzičkog dela podrazumeva se njegova logičnost, preglednost, zaokruženost, estetski efekat celine; o njemu je reč kad se, npr., kaže da je neka kompozicija „uspela u pogledu formalne strukture". Ovde se Nauka o oblicima tesno dodiruje sa muzičkom estetikom. Dobar unutrašnji oblik dela zavisi od mnogih elemenata, kao što su: raspored, izrazitost i logična razrada muzičkih misli (tema); srazmera u veličini pojedinih odseka dela i njihova povezanost; harmonska logika, kako u okviru jednog tonaliteta, tako i u modulacionom planu; priprema vrhunaca pomoću gradacija; pogodno izabrano mesto za glavni vrhunac (kulminaciju) čitavog dela, kao i dinamika koja to potpomaže: zaokruženi završetak; jednom rečju — psihološka povezanost celine.

Jedinstvo u raznovrsnosti

I tipovi spoljašnjih oblika i uslovi za uspeli unutrašnji oblik mogu se svesti na isti osnovni estetski princip: *jedinstvo u raznovrsnosti*. U muzici jedinstvo se manifestuje u primeni jednog tonaliteta, jedne vrste takta, u ponavljanju istog ritma, iste teme i sl. Ali, ono deluje tek u upoređenju sa kontrastom, konfliktom, koji se izražava smenom akorada, modulacijom, primenom raznih taktova i ritmova, suprotstavljanjem tema različitog karaktera itd. Kontrast je pokretač razvoja muzičkog oblika, ali se — u interesu jedinstvenosti dela — najzad uključuje u višu celinu: niz akorada podređuje se tonalnom centru, posle modulacija uspostavlja se osnovni tonalitet, posle razrađivanja teme ova se ponovo pojavljuje u prvobitnom vidu. Na taj način, oblik muzičkog dela ukazuje se slušaocu u vidu razvojnog *procesa*, koji vodi *sintezi* raznorodnih elemenata.

Gornji principi izvedeni su u prvom redu iz muzičke literature XVII—XIX veka. U XX veku javljaju se i kompozitori koji u svojim delima odbacuju tonalitet i harmonsku funkcionalnost (atonalna muzika, npr. Schönberg), ili izbegavaju ponavljanje i razradu istih muzičkih misli, pa stalno donose nov sadržaj (atematska muzika, npr. Hába). Ipak, i oni se moraju služiti izvesnim jedinstvom u ritmu, tempu ili raspoloženju da bi kompozicija delovala kao zaokružena celina. Princip jedinstva u raznovrsnosti nije, dakle, ni ovde napušten, samo nije ostvaren istim sredstvima kao ranije.

Zadaci Nauke o oblicima

Ako se muzička dela uporede sa književnim delima, tada Nauka o muzičkim oblicima odgovara delimično sintaksi i poetskoj metrici, a delimično teoriji književnosti — prema tome da li je u pitanju proučavanje elementarnih sastavnih delova oblika ili većih formalnih tipova.

U zadatke Nauke o oblicima spadaju:

analiza, tj. raščlanjavanje oblika na sastavne delove, pri čemu se vodi računa o sadržaju tih delova, kao i o njihovim odnosima međusobno i prema celini;

sistematsko grupisanje (klasificiranje) muzičkih dela prema tipovima njihovih oblika;

proučavanje *estetskih zakonitosti* u konstrukciji oblika, kao i uloge koju pritom igraju različite komponente muzike (ritam, melodija, harmonija itd.);

proučavanje *istorijskog razvitka* oblika;

upoznavanje muzičara-stvaraoca sa tradicionalnim oblicima muzičkog izraza koji mu mogu poslužiti kao primer i osnova za stvaranje; upućivanje muzičara-izvođača u sklop dela, što mu pomaže u ostvarivanju muzikalne i stilske korektne interpretacije.

Prilikom analize muzičkog dela — naročito ako ga ne slušamo, već upoznajemo iz notnog teksta — obično se počinje raščlanjivanjem na veće odseke, a zatim ide ka manjim i najmanjim delovima. Međutim, pri slušanju utisak njegovog oblika u širim linijama i u celini slaže se u našem sećanju od niza trenutnih utisaka njegovih najsitnijih delova. Ovde je put, dakle, obrnut: od elemenata ka celini, onako kao što je delo i nastalo u mašti stvaraoca. Tim putem ići ćemo i mi u proučavanju oblika.

I

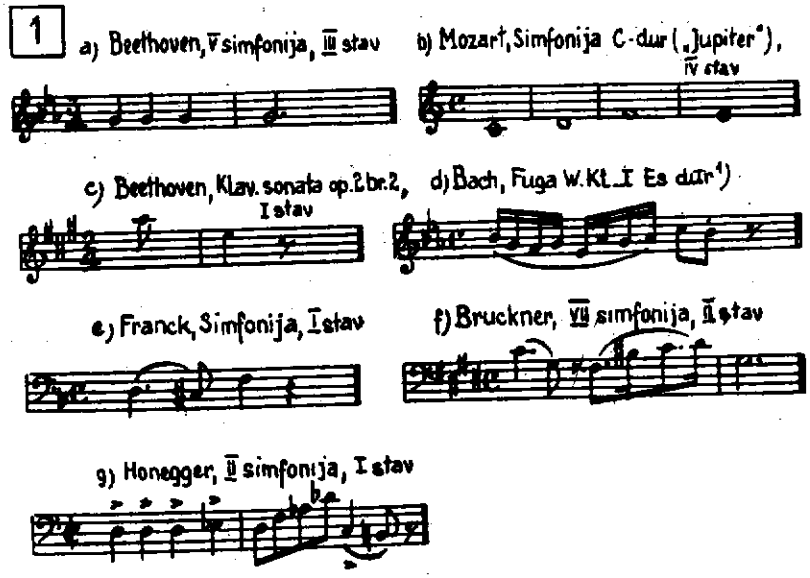
ELEMENTI OBLIKA

1. Motiv

Motiv — najmanja ritmičko-melodijska celina

I u književnosti, likovnim umetnostima itd. reč „motiv" označava elementarnu zamisao na osnovu koje se gradi umetničko delo. U muzici *motiv je najmanja, ritmičko - melodijski izrazita celina* koja se može izdvojiti iz svoje okoline. Mogli bismo ga uporediti sa rečju, koja predstavlja najmanju smisaonu celinu u govoru. Motiv se češće ponavlja u toku kompozicije, u prvobitnom ili izmenjenom obliku, i služi na taj način za izgradnju većih celina.

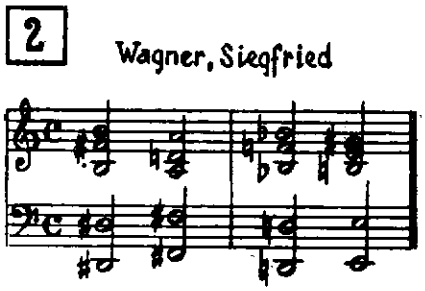
Evo nekoliko primera za motive čija karakterističnost leži u ritmu ili melodiji (a najčešće u oba ova elementa istovremeno):



---

[1]) Sa W. Kl. označavaćemo Bachovo delo „Dobro temperirani klavir" („Das wohltemperierte Klavier"), a brojem i slovom svesku u kojoj se nalazi dotična fuga i njen tonalitet.

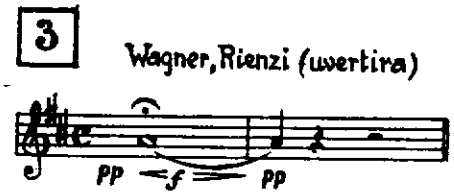
Retko kad se karakteristika motivskog materijala sastoji u prvom redu u harmoniji:



Sličan primer pruža i početak laganog stava Dvoržakove V simfonije.

Dužina motiva

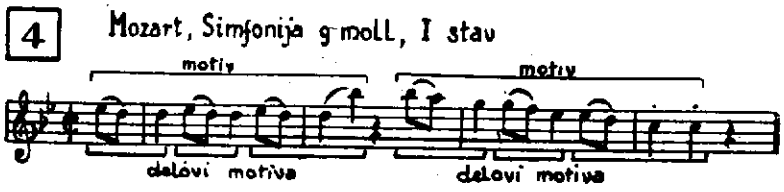
Izraz „motiv" potiče od latinske reči „motus" — pokret. Da bi se dobio ritmički ili melodijski pokret, potrebna su bar dva tona; jedan ton sam za sebe još ne predstavlja nikakvo zbivanje. Stoga i motiv mora sadržati najmanje dva tona. Sasvim su izuzetni slučajevi gde se jedan ton može shvatiti kao motiv, zahvaljujući tome što je dinamički nijansiran:



Za maksimalnu veličinu motiva teško je odrediti granicu; međutim, potrebno je da motiv bude kratak, kako bi se mogao „jednim pogledom" obuhvatiti i zapamtiti kao celina. Po pravilu motiv sadrži jedan glavni naglasak, što bi značilo da traje približno jedan takt u umerenom tempu, odnosno bar koliko 2—3 osnovne jedinice brojanja. Motivi su često i duži, naročito u brzom tempu (vidi primere 1a i 1b; jedinica brojanja je u prvom primeru polovina s tačkom, a u drugom polovina note).

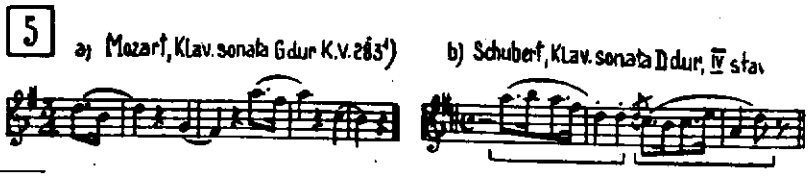
Deo motiva

U okviru nekih dužih motiva opažaju se još manje ritmičko-melodijske celine, koje obuhvataju samo deo takta, i mogu se označiti kao deo motiva (submotiv).



Predtakt u motivu

Početak i kraj motiva ne moraju se poklapati s taktnom crtom; veliki broj motiva počinje predtaktom.



[1]) Mozartova dela se obično označavaju brojem koji nose u Köchelovom katalogu (Köchel's Verzeichnis = K. V.).

Prema mišljenju nemačkih teoretičara (naročito Huga Riemanna), štaviše, treba smatrati da *motiv po pravilu počinje predtaktom.* Čitavo muzičko zbivanje — ne samo u motivu nego i u većim formalnim celinama — odvija se u pokretu od lakog (nenaglašenog) ka teškom (naglašenom) vremenskom trajanju, od pripreme ka akciji, od zamaha ka udaru. Može se uzeti da ovaj princip važi za veliki deo evropske muzičke literature XVII—XIX veka.

Smena predtakta i teškog taktovog dela u motivu obično se podvlači i smenom harmonije. Motiv se redovno završava akordskim tonom, a ne zadržicom, prolaznicom, skretnicom i sličnim tonovima. (U savremenoj muzici sreću se i motivi koji se završavaju vanakordskim tonovima).

Podela celine na motive

Raščlanjavanje veće celine na motive katkad je vrlo lako, zahvaljujući pauzama (vidi primer 5a). Dalje, ako se više puta uzastopce pojavljuju grupe tonova koje su u ritmičkom ili melodijskom pogledu međusobno istovetne ili slične, možemo ih shvatiti kao zasebne motive i time razgraničiti:

6 a) Bach, Pasakalja c moll

b) Beethoven, Klav. sonata op. 14 br. 2, I stav

Suprotno tome, nov ritmičko-melodijski materijal, različit od prethodnog, stapa se sa ovim u manje ili više čvrstu celinu, tako da je ponekad teško odrediti gde se jedan motiv završava, a drugi počinje:

7 a) Beethoven, Klav. sonata op. 2 br. 2, II stav

b) Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 1, II stav

Na osnovu gornjih primera dolazimo do konstatacije važne za praktičan rad na analizi motivske strukture muzičkog dela: *sličnost razdvaja — različitost spaja.*[1])

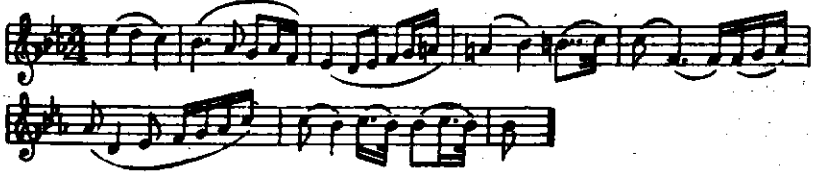
Motivski nedeljive celine

Postoje i duže muzičke misli (npr. od 4 do 8 taktova) u kojima nema ponavljanja sličnih ritmičko-melodijskih obrta, te se stoga ne mogu lako i prirodno podeliti na motive, a odviše su velike da bi se mogle shvatiti kao jedan motiv. Obično se sreću u laganim stavovima sonata i simfonija kod autora klasične i romantične epohe.

[1]) K. B. Jirák, Nauka o muzičkim oblicima.

8 a) Beethoven, Klav. sonata op. 13, II stav

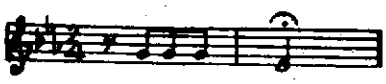
b) Beethoven, IV simfonija, II stav



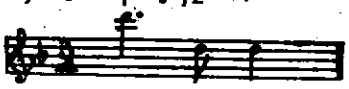
Vidi i Beethovenovu klavirsku sonatu op. 106, III stav, takt 1—9.

Uopšte uzevši, u kompozicijama laganog tempa podesnije su melodije „dugog daha", kao iz jednog komada izlivene, nego rad sa kratkim motivima koji se često ponavljaju i mogu proizvesti utisak fragmentarnosti. Nasuprot tome, u brzom tempu, gde je pažnja slušaoca usredsređena na pokret, vrlo često se sreće rad sa manjim motivskim celinama. Naročito je poznato Beethovenovo majstorstvo u izgrađivanju velikih simfonijskih stavova na osnovu kratkih, lapidarnih motiva:

9 a) Beethoven, V simfonija, I stav



b) IX simfonija, II stav



Tema

Nedeljive celine, kakve su navedene u primeru 8, neki teoretičari (npr. K. B. Jirák) nazivaju „temom". Inače, izraz *tema* uopšte označava osnovnu, karakterističnu muzičku misao u sastavu veće kompozicije, na primer sonate, ronda, fuge, varijacija. Tema je znatno obimnija od motiva, a može biti raznovrsnog oblika, izgrađena od motivskih celina (vidi primer 6a, koji predstavlja temu Bachove Pasakalje) ili nedeljiva (primer 8a, b).

2. Figura i pasaž

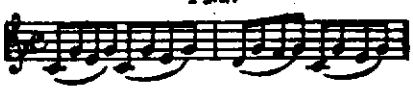
Ovamo ubrajamo tonske nizove koji se *ne odlikuju izrazitošću kakva je svojstvena motivu.*

Figura

Figura se većinom pojavljuje u pratećem glasu; po pravilu se mnogo puta ponavlja, zadržavajući pritom približno isti — često srazmerno uski — obim (razmak između najnižeg i najvišeg tona).

Najtipičnije su figure od jednolično ritmiziranih razloženih akorada *(harmonska figuracija)*, kakve su obilno primenjivane u doba bečkih klasičara — a i docnije — za davanje harmonske podloge melodiji:

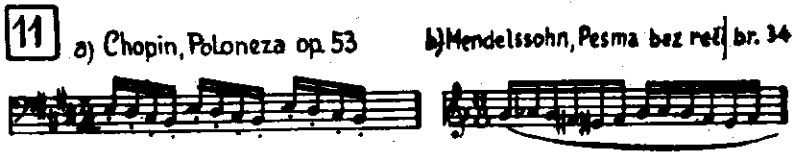
10 a) Mozart, Klav. sonata C dur K.V. 545, I stav



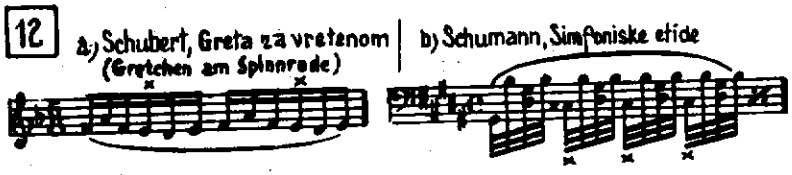
b) Chopin, Noktirn op. 27 br. 2

c) Schubert, Ave Maria

Nisu, međutim, retkost ni figure koje predstavljaju niz tonova — prolaznica ili skretnica *(melodijska figuracija)*:



Harmonski i melodijski elemenat mogu se pojaviti u figuri i kombinovani:



Ima, najzad, i *karakterističnih figura*, koje se odlikuju izrazitim ritmom (ali se ipak razlikuju od motiva po tome što se nalaze u pratnji). Njih najčešće srećemo u igrama: Karakteristična figura

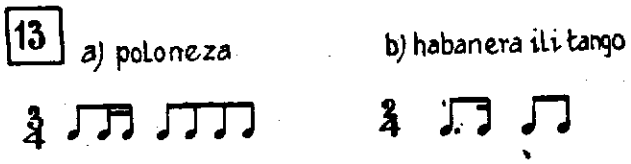
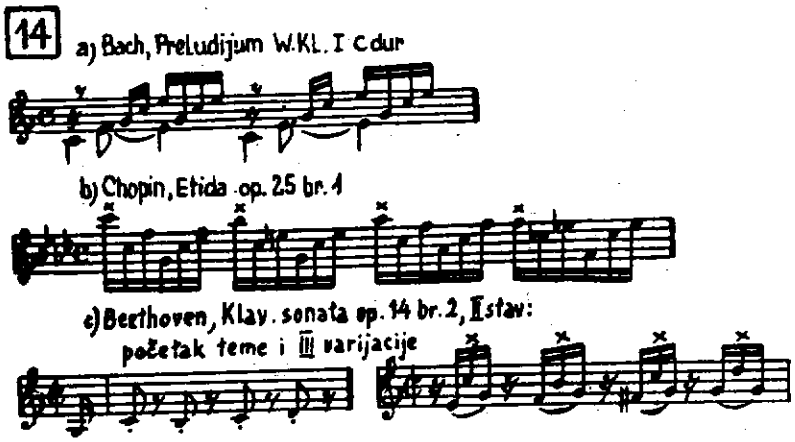
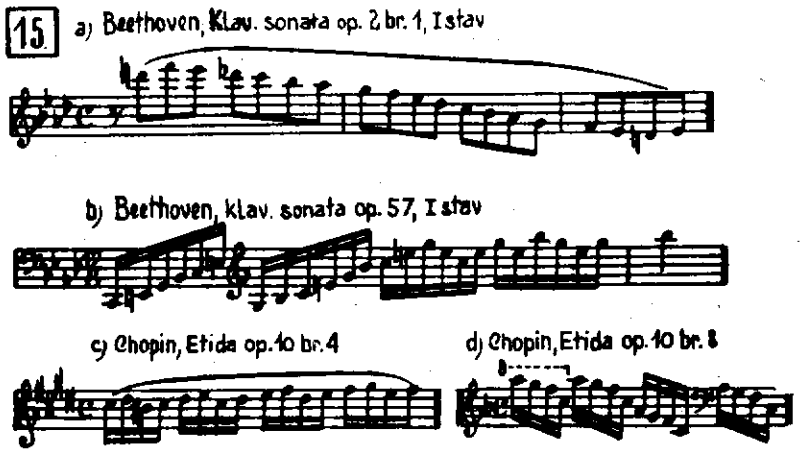


Figure se mogu pojaviti i u vodećem glasu (primer 14a), naročito ako je u njima skrivena melodija (npr. najviši tonovi uzastopnih figura obrazuju melodijsku liniju — primer 14 b, c). To je čest slučaj u preludijumima, etidama i varijacijama. Figure u vodećem glasu



Pasaž (franc. passage = prolaz) javlja se — za razliku od figure — u vodećem, melodijskom glasu. Za njega nije tipično ponavljanje, kao za figuru, a ima obično i veći obim nego ona. Sastoji se od lestvica (primer 15a), razloženih akorada (15b) ili od kombinacija jednog i drugog, a može Pasaž

sadržati i niz figura koje se ponavljaju na raznim visinama u vidu sekvence (figurirani pasaž, primer 15 c, d). Ni pasaž nije ritmički diferenciran.



3. Rad s motivom

(motivski rad, tematski rad)

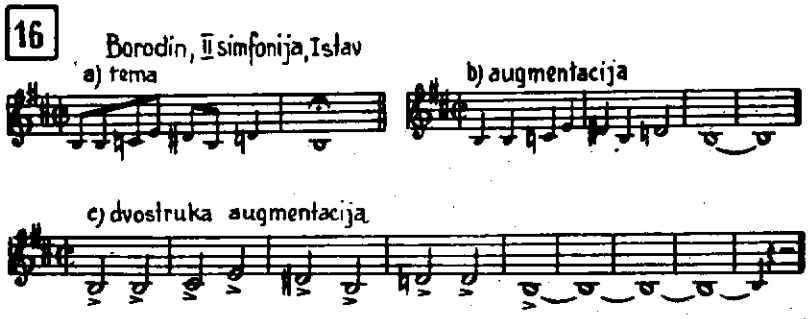
Ovim se nazivom označava skup postupaka kojima se motivski (tematski) materijal obrađuje u toku kompozicije.

Sve osobine motiva mogu biti podvrgnute promenama: u prvom redu ritam i melodija, dok su promene dinamike i harmonije od drugostepenog značaja.

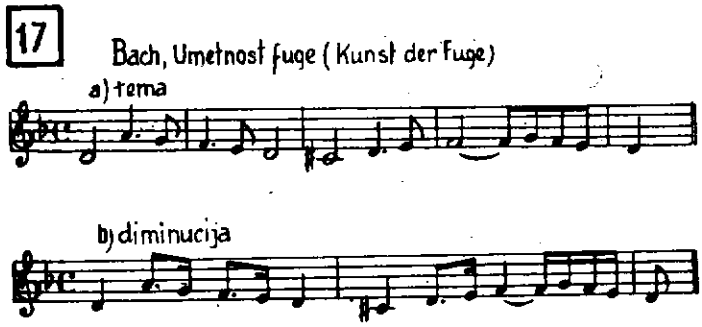
Ritmičke izmene

Ritmičke izmene motiva mogu biti dvojake: apsolutne i relativne.

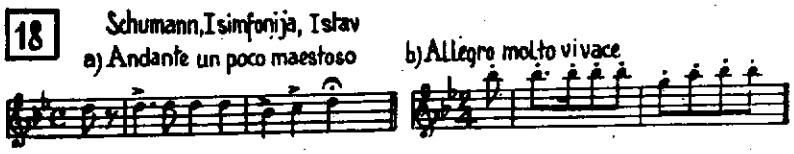
Apsolutne ritmičke izmene menjaju trajanje svih tonova podjednako. Dvostruko produženje notnih vrednosti naziva se *augmentacija:*



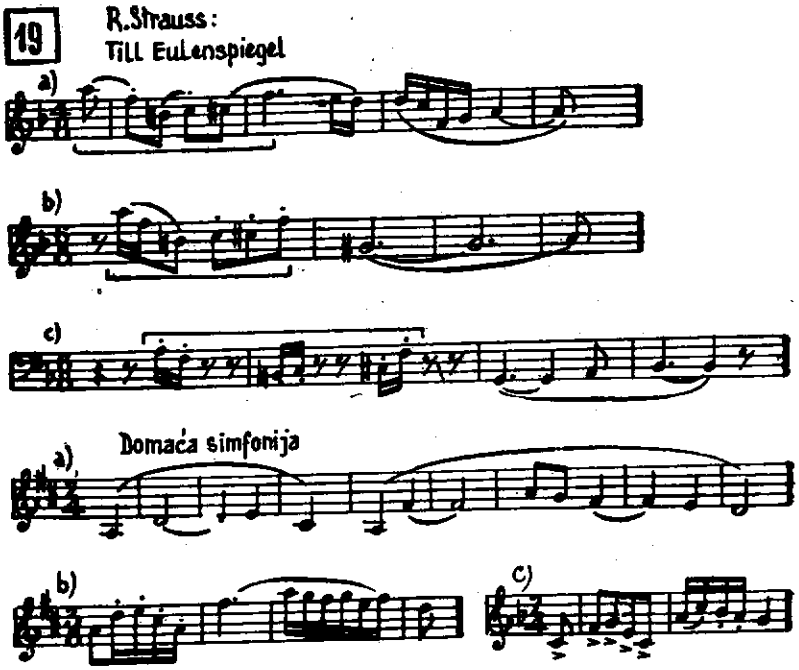
a dvostruko skraćenje — *diminucija*:



U sledećem primeru diminucija je kombinovana sa promenom tempa, tako da je efekat potenciran:

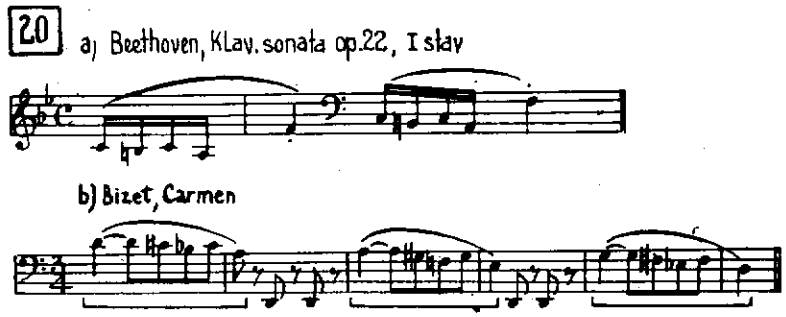


Relativne ritmičke izmene ne menjaju u podjednakoj meri trajanje svih tonova u motivu, već se, npr., jedni produžuju ili skraćuju, a drugi zadržavaju prvobitno trajanje i sl. Time ritam motiva biva izobličen, jer se odnosi (relacije) između trajanja pojedinih tonova menjaju, a naglasci više ne padaju na iste tonove:

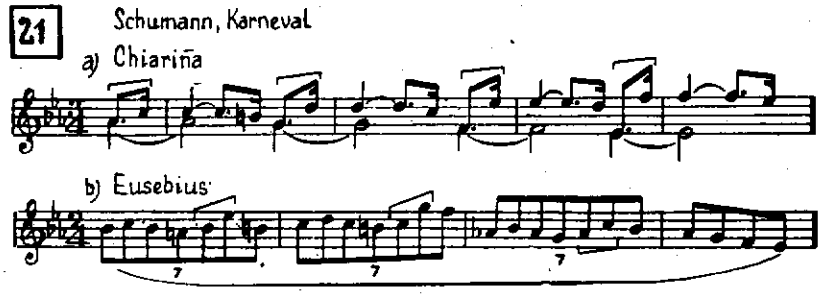


Melodijske izmene

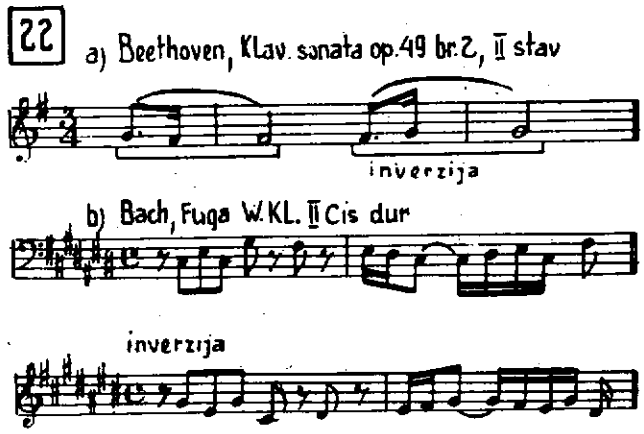
I melodijske izmene se mogu slično podeliti — na apsolutne i relativne, ali promena *apsolutne* visine motiva nije nikakva stvarna izmena, već samo transponovanje motiva na neki drugi stupanj, u drugu oktavu (drugi registar) ili drugi tonalitet:



Relativne melodijske izmene su nesravnjeno važnije, jer se ovde menjaju intervalski pokreti melodije. Intervali se povećavaju ili smanjuju:

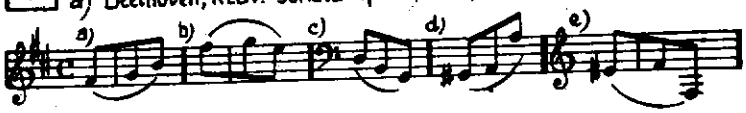


Može se promeniti i smer intervala, tako da uzlazni intervali postaju silazni i obratno, zadržavajući svoju veličinu. To je *inverzija* (obrtaj), koja se primenjuje ne samo na motive (primer 22a) već i na cele teme, i to naročito u kontrapunktskim kompozicijama (22b):

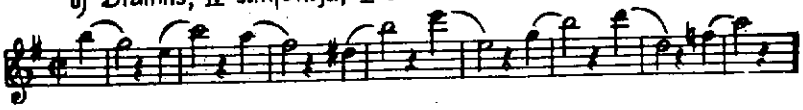


Najzad, može se i kombinovati obrtaj sa promenom veličine intervala, tako da se melodijska linija motiva potpuno izmeni, i samo se još po ritmu može raspoznati veza sa prvobitnim vidom motiva:

23 a) Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 3, IV stav



b) Brahms, IV simfonija, I stav



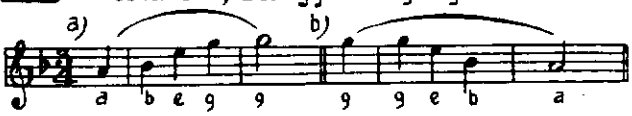
Iz gornjeg se vidi da su relativne izmene daleko značajnije od apsolutnih, jer dublje zadiru u strukturu motiva. Naročito su relativne ritmičke izmene u stanju da dadu motivu sasvim nov karakter. Prilikom relativnih ritmičkih izmena motiva poželjno je da njegova melodijska linija ostane što netaknutija, i obrnuto: pri melodijskim izmenama zadržava se ritam — jer ako bismo obe glavne osobine motiva jednovremeno podvrgli promeni, nastao bi sasvim nov motiv.

Ostale izmene

D i n a m i č k e i z m e n e motiva, kao što je već rečeno, daleko su manje važne, bilo da su apsolutne (npr. motiv se pojavljuje najpre u piano, a zatim u forte) ili relativne (crescendo, diminuendo, akcenti). Ni h a r m o n s k e i z m e n e ne utiču mnogo na izgled motiva, jer njegova karakteristika leži pre svega u ritmu i melodiji. Stoga se ove dve vrste izmena obično pojavljuju povezane sa drugim vidovima motivskog rada.

Naročita, ali veoma retka izmena motiva (ili teme) jeste r e t r o g r a d n o („račje") k r e t a n j e, pri čemu se motiv izlaže natraške, od kraja prema početku:

24 Schumann, Abegg - varijacije



Time smo uglavnom iscrpli načine na koje se može promeniti oblik i izgled motiva, zasebno uzetog. Sem toga, u motivski rad ubrajamo još i niz postupaka koji se primenjuju pri razvijanju motivskog materijala u veće celine.

Načini izgradnje većih celina:

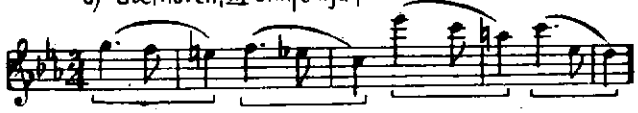
1) *Ponavljanje* motiva je najelementarniji način rada. Ono može biti *doslovno* ili na razne načine *izmenjeno*, prvenstveno u melodijskom pogledu.

— ponavljanje

Primer za a) doslovno i b) izmenjeno ponavljanje:

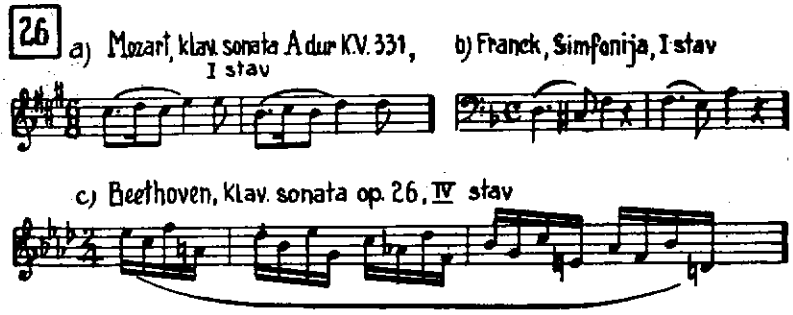
25 a) Beethoven, Klav. sonata op 31 br. 3 I stav

b) Beethoven, III simfonija, I stav



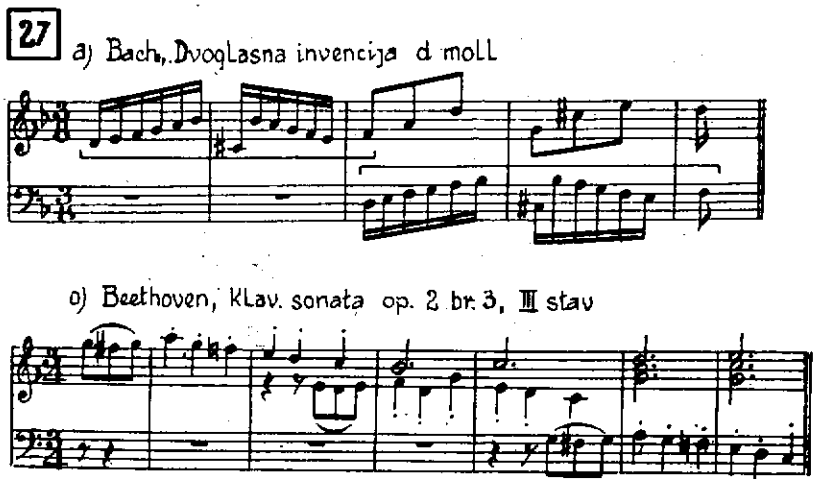
Naročiti vidovi ponavljanja motiva (ili čitave teme) jesu:

a) *sekvenca,* tj. ponavljanje na nekom drugom stupnju (ili u drugom tonalitetu), najčešće za sekundu ili tercu više ili niže od originala, što se može ponoviti i nekoliko puta:



b) *imitacija,* tj. ponavljanje u drugom glasu, dok glas koji je prvi doneo motiv (odnosno temu) za to vreme nastavlja kontrapunktsku melodiju. Imitacija može biti izvedena i u više glasova, i predstavlja najvažniji način *kontrapunktskog* rada sa motivom.

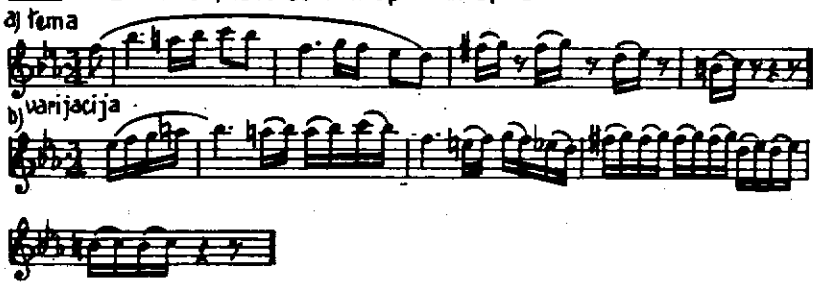
Pri *strogoj imitaciji* motiv se ponavlja doslovno (primer 27a), dok *slobodna imitacija* donosi intervalske ili ritmičke izmene (27b).



— variranje

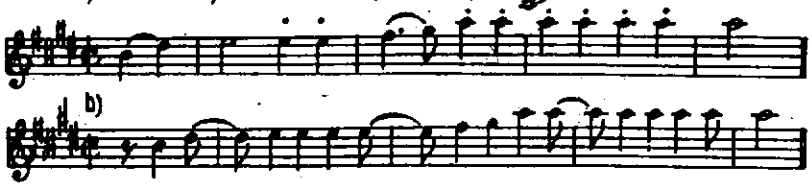
2) *Variranje* se takođe može shvatiti kao naročiti oblik ponavljanja. To je pre svega pojava melodijskog karaktera: ukrašavanje motiva umetnutim figurativnim tonovima drugostepenog značaja (skretnicama, prolaznicama, zadržicama, kao i akordskim tonovima), ali tako da se kroz ukras ipak naziru melodijske konture prvobitnog motiva. Rado se primenjuje prilikom ponovne pojave iste teme, a naročiti značaj dobija kod ornamentalnih varijacija.

28 Beethoven, Klav. sonata op. 31 br. 3, I stav



Ređe je variranje koje se sastoji u izmenama ritma, npr. pomoću sinkopa:

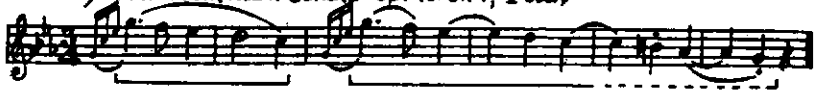
29 a) Beethoven, Klav. sonata op. 14 br. 1, III stav



3) *Proširenje* motiva ne treba zameniti sa augmentacijom. Prilikom proširenja ne uvećavaju se notne vrednosti, već se motivu dodaje nov deo od sličnog materijala: — proširenje

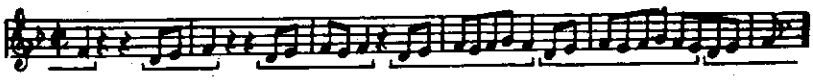
30 a) Beethoven, Klav. sonata op. 2 br. 2, I stav

b) Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 1, I stav

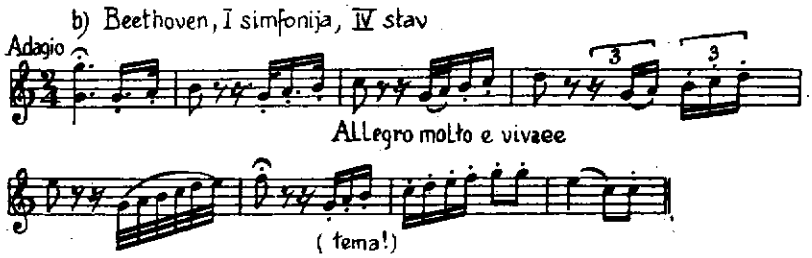


Dodatak može biti ne samo na kraju motiva već i pred njegovim početkom. Katkad se pomoću uzastopnih proširenja motiv postupno razvija:

31 a) Smetana, Prodana nevesta (uvertira)



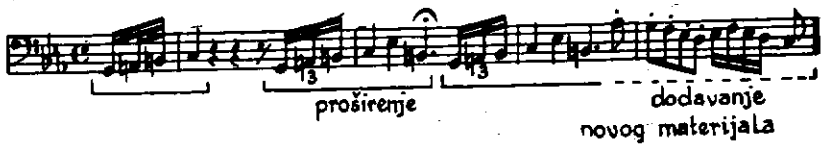
b) Beethoven, I simfonija, IV stav



U primeru 31b motiv se najzad pretvara u običan pasaž, koji služi kao predtakt[1]) za pravu temu stava.

Proširenje motiva dodavanjem novog melodijsko-ritmičkog materijala („dokomponovanje") teško se može razlikovati od pojave novog motiva (vidi i primer 7):

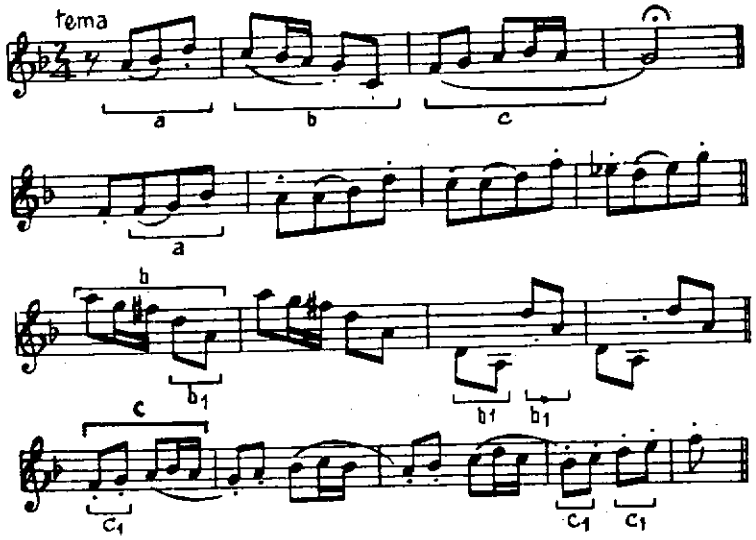
32 Beethoven, Klav. sonata op. 111, I stav



— deljenje

4) *Deljenje* je jedan od najvažnijih načina motivskog rada, a primenjuje se kako na motive, tako i na veće tematske celine. Pri deljenju se uzima samo deo motiva (odnosno teme) i sa njim dalje postupa kao sa samostalnim motivom. U sledećem primeru se tema tokom kompozicije raščlanjuje na tri motiva, a drugi i treći od njih još se i dalje dele:

33 Beethoven, VI simfonija, I stav

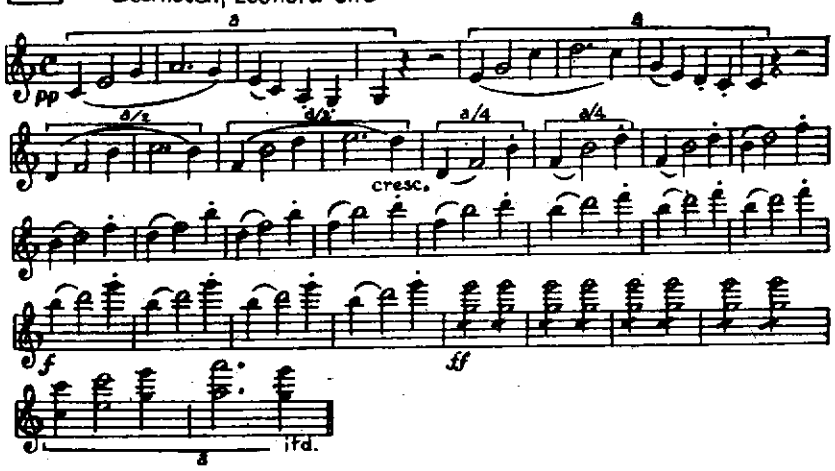


Sistematskim deljenjem na sve manje fragmente koji se ponavljaju i sve brže slede jedan za drugim mogu se postići efektne *gradacije*, koje se obično završavaju „raspadom" motiva (tj. motiv se najzad pretvara u pasaž ili figuru). Ovakav način rada naročito je omiljen od vremena Beethovena.

[1]) Ovakve duže „predtakte", koji ispunjavaju ili premašuju dužinu celog takta, naziva H. Riemann „generalnim predtaktima" (Generalauftakt).

U sledećem primeru radi se najpre sa četvorotaktnom tematskom celinom, zatim sa njenom polovinom, pa četvrtinom; konačno preostaje od motivskog materijala samo tremolo na jednom tonu koji priprema ponovni nastup početnog motiva, ali sad u punom sjaju.

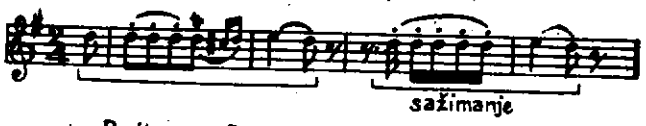
34 Beethoven, Leonora br. 3



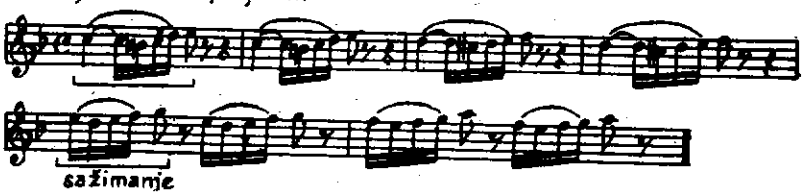
Vidi i početak III stava Dvoržakovog Koncerta za violončelo.

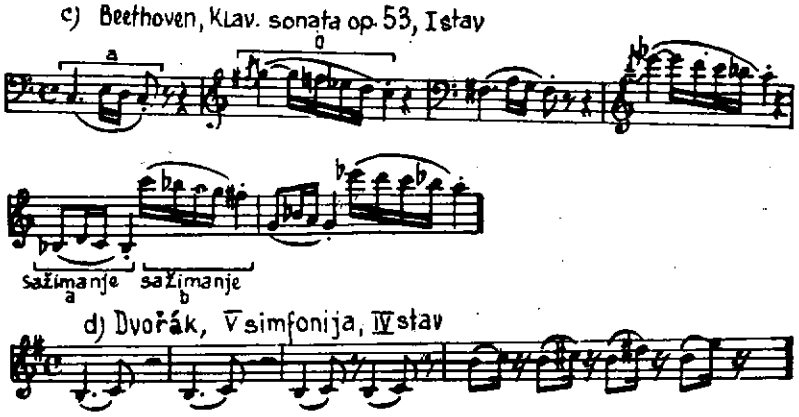
5) *Sažimanje* (sužavanje) motiva sastoji se u skraćenju pojedinih (ne svih!) notnih vrednosti, tako da motiv traje kraće iako ima isti broj tonova. Sažimanje nije istovetno sa diminucijom (kao ni proširenje sa augmentacijom); diminucija je apsolutna, a sažimanje relativna ritmička promena, kod koje se ne skraćuju svi tonovi u istoj srazmeri, već se deformiše ritam motiva. Efekat je sličan kao pri deljenju (samo, pri sažimanju se ne odbacuje jedan deo motiva, što je kod deljenja slučaj!). Stoga se i pomoću sažimanja može dobiti gradacija, naročito kada se ono izvede više puta uzastopce. — sažimanje

35 a) Beethoven, Klav. sonata op. 14 br 2, I stav



b) Beethoven, Egmont



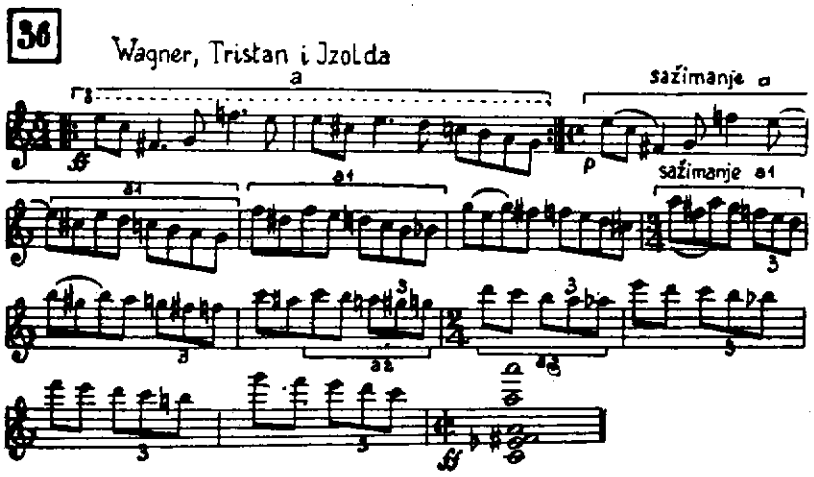


Primer 36 je još interesantniji, jer se skraćuje i takt (pored sažimanja primenjeno je i deljenje).

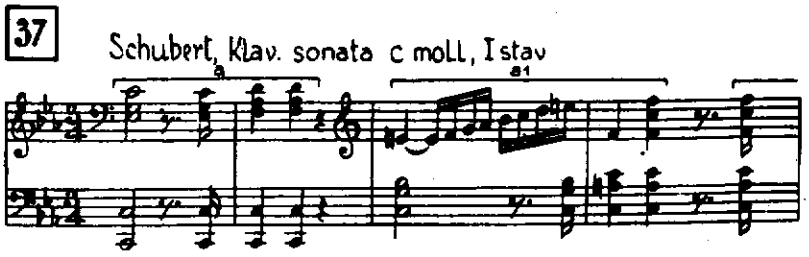
Wagner je upotrebio ovu gradaciju u momentu najveće dramske napetosti: njom opisuje ekstazu Tristana koji, umirući, očekuje Izoldin dolazak.

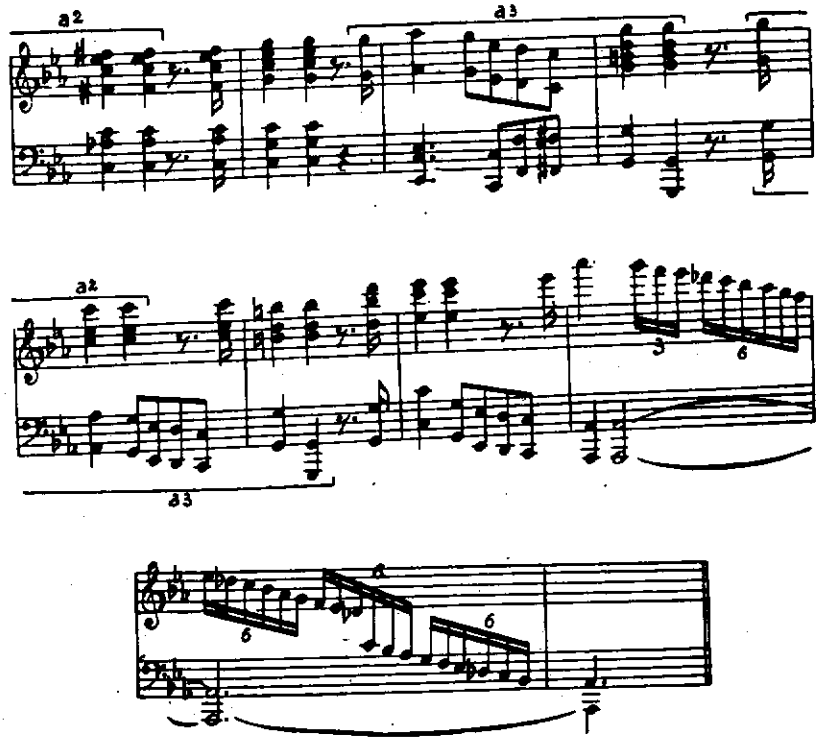
Kombinacije raznih postupaka

Kao što se iz poslednjeg primera vidi, razne vrste rada sa motivom mogu biti i međusobno kombinovane.



Navedimo još jedan primer: početak Schubertove klavirske sonate c-moll, gde se najpre primenjuje variranje (a^1) pa deljenje (a^2) i proširenje izdvojenog dela motiva (a^3); zatim se izdvojeni deo i njegovo proširenje pojavljuju istovremeno, da se na kraju motiv „raspadne" i pretvori u pasaž.



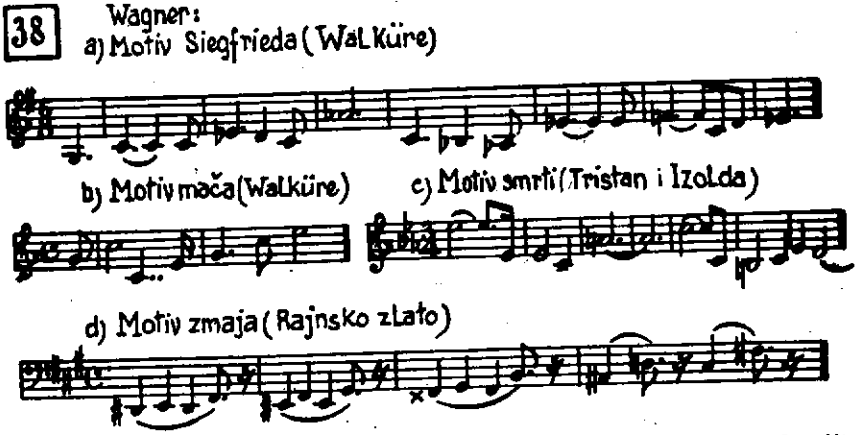


4. Lajtmotiv

Lajtmotiv — muzički simbol

U vezi sa motivom pomenućemo i tzv. lajtmotiv (nemački Leitmotiv = vodeći, osnovni motiv), koji se od XIX veka primenjuje u operi (odnosno muzičkoj drami) i u programskoj muzici (koja teži da muzičkim sredstvima izrazi izvestan siže, „program"). Lajtmotivom se naziva karakteristična muzička misao koja simbolizira neku ličnost, pojam, zbivanje ili predmet (motiv Siegfrieda, Parsifala; motiv čežnje, sudbine; motiv bure, duge; motiv mača, koplja itd. — sve iz Wagnerovih muzičkih drama). Lajtmotiv se javlja u trenutku kad se, npr., dotična ličnost pojavi na sceni, ili se o njoj govori, ili kompozitor želi samo da podseti na nju. Često to i nije motiv u smislu najmanje celine, već čitava tema.

38 Wagner:

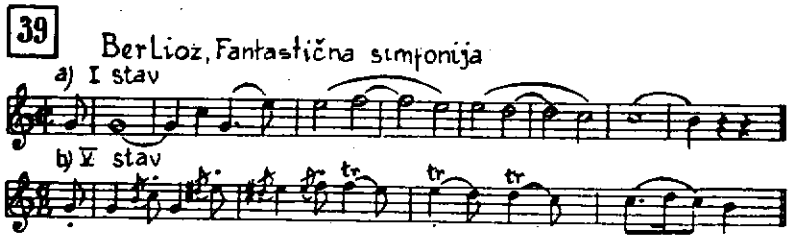


Berlioz, koji je prvi primenio tehniku lajtmotiva, koristio je podesniji naziv „idée fixe" (franc. — stalna misao), a i sam Wagner, koji je sistematsku upotrebu lajtmotiva doveo do vrhunca, nazivao ih je „Grundthemen" (nem. — osnovne teme).

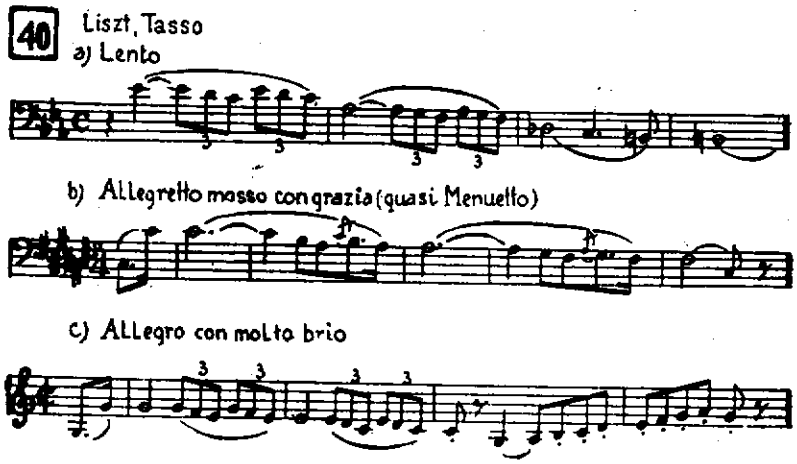
Rad s lajtmotivom

Lajtmotivi, kao i obični motivi i teme, predstavljaju materijal za gradnju muzičkih oblika. Prema tome, i oni se podvrgavaju motivskom radu, koji ovde često dobija još i simbolično značenje. Preobražaj motiva može sad označavati novu dramsku situaciju, promenu u stanju ili raspoloženju osobe koju motiv predstavlja.

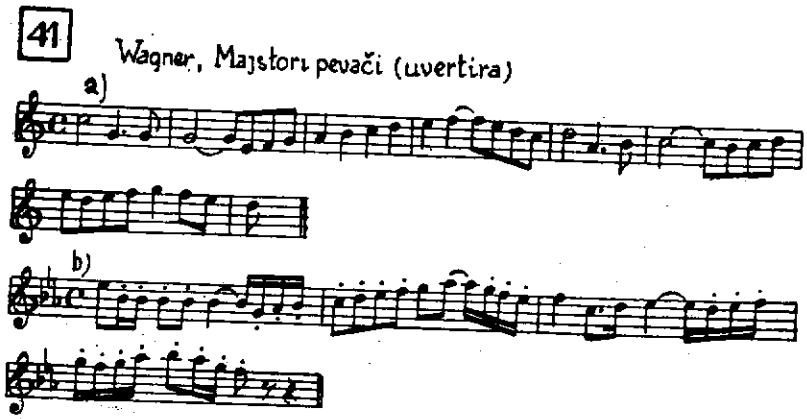
Poznat je sledeći primer iz Berliozove „Fantastične simfonije". Raspevana tema I stava, poverena violinama, označava u programu dela umetnikovu draganu; u poslednjem, V stavu ova dolazi na poselo veštica, i stoga se njena tema pojavljuje karikirana i obojena piskavim zvukom visokih klarineta (in C i Es):



U Lisztovoj simfonijskoj poemi „Tasso" tri varijante iste osnovne teme ilustruju pesnikove patnje, njegov život na dvoru u Ferrari i njegov posmrtni trijumf:



Uvertira za Wagnerove „Majstore pevače" počinje u punom orkestru pompeznom temom majstora pevača, čija uskogrudost i konzervativnost biva docnije ismejana — diminucijom teme u drvenim duvačkim instrumentima:



Vidi i primer 230.

5. Dvotakt

Uz ritam i melodiju, koji čine glavnu sadržinu motiva, i drugi elementi muzike učestvuju u izgradnji manjih i većih formalnih celina, i to pre svega *metar*, tj. organizovana smena naglašenih i nenaglašenih vremenskih trajanja.

Najmanja *tematska* (ritmičko-melodijska) celina je *motiv*, a najmanja *metričko-formalna* celina — grupa od dva takta, zvana *dvotakt* (neki teoretičari je nazivaju *fraza*). Kao što teški i laki delovi takta obrazuju elementarnu metričku celinu — takt, tako i dva takta različita po težini (vidi niže) sačinjavaju najmanju metrički određenu formalnu celinu — dvotakt.

Dvotakt — najmanja metričko-formalna celina

Granice dvotakta — kao ni granice motiva — ne moraju se poklapati sa taktnim crtama; bitno je samo to da dvotakt sadrži dva glavna naglaska. Kraj dvotakta poznaje se po izvesnom predahu (cezuri), a često i po pauzi.

Po tematskom sadržaju može se razlikovati *pravi* (nedeljivi) *dvotakt*, koji je ispunjen jednim jedinim motivom, od *složenog* (deljivog) *dvotakta*, sastavljenog od dva motiva (ili od ponavljanja istog motiva, odnosno delova motiva). U prvom od sledeća tri primera imamo dva prava, u drugom — dva složena dvotakta, dok treći primer sadrži jedan složeni i jedan pravi dvotakt:

Vrste dvotakta

42 a) Mozart, Klav. sonata C dur K.V. 545, I stav

b) Beethoven, Klav. sonata op. 2 br. 3, II stav

c) Beethoven, Klav. sonata op. 49 br. 2, II stav

Valja uočiti da su metrička podela veće celine na dvotakte i tematska podela na motive — dve različite stvari. Metar je okvir, šablon; motiv je sadržaj koji ga ispunjava. Najbolje se ta razlika vidi na dužim muzičkim mislima koje se ne mogu lako raščlaniti na motive (vidi primer 8), ali mogu na dvotakte.

Već je spomenuto (str. 13) Riemannovo mišljenje da u motivima, pa i u većim celinama, glavni naglasak nije na početku. Primenjeno na dvotakt, to znači da je u njemu prvi takt lak, a drugi težak.

Ako je tempo brz, a takt prost (2/4, 3/4, 3/8 i sl.), može grupa od *četiri takta* igrati ulogu osnovne metričko-formalne celine. U svesti slušaoca tada se spajaju po dva prosta takta u jedan složen, tako da se četvorotakt čuje i doživljuje kao dvotakt:

Četvorotakt mesto dvotakta

43 a) Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 2, I stav

originalna notacija

teoretska notacija

b) Haydn, klav sonata Es dur, III stav
originalna notacija

teoretska notacija

Znatno je ređi obrnut slučaj, tj. da se *jedan takt* mora teoretski shvatiti kao dvotakt, što je mogućno kod složenih taktova u relativno laganom tempu:

44 a) Beethoven, Klav. sonata op. 13, I stav
originalna notacija

teoretska notacija

b) Tartini, Violinska sonata g moll, IV stav
originalna notacija

teoretska notacija

Trotakt

Kao što pored najjednostavnijeg, dvodelnog metra postoje i neparne metričke celine, mogu se pored dvotakta pojaviti i *trotakti*. Ima slučajeva gde se trotakt javlja kao osnovna metričko-formalna celina. Ovakvi primeri se ne sreću tako često u evropskoj umetničkoj muzici (primer 45 a, b), dok u našem muzičkom folkloru nisu retkost (45 c, d).

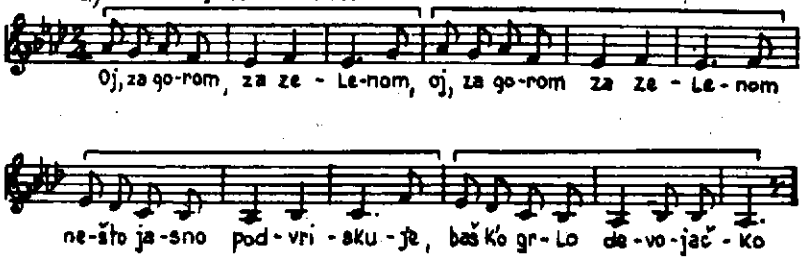
45 a) Mozart, Simfonija g-moll, Menuetto

b) Stravinski, Petruška

c) Mokranjac, V rukovet

Po - ve - la je je - la dva ko - nja na vo - du.

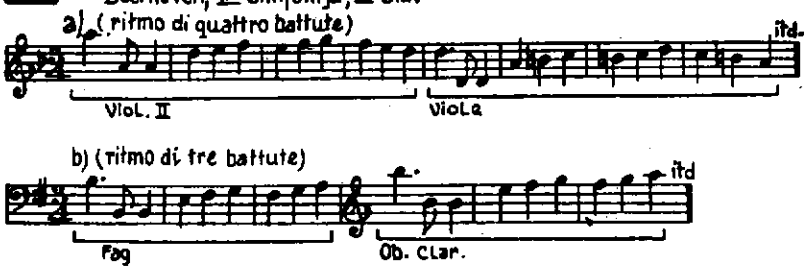
d) Mokranjac, Vrukovet



Nasuprot tome, mnogi trotakti se daju protumačiti kao proširenje prvobitnog dvotakta ili skraćenje prvobitnog četvorotakta, o čemu će biti više reči u poglavlju o nepravilnostima u građi rečenice i perioda (str. 40).

Poznat je sledeći primer iz skerca Beethovenove IX simfonije. Prelaz sa prvobitnih četvorotaktnih grupa na skraćene trotaktne naznačen je u notnom tekstu sa „Ritmo di tre battute" (ital. — ritam od 3 takta), a povratak na četvorotaktne — sa „Ritmo di quattro battute" (= ritam od 4 takta).

46 Beethoven, IX simfonija, II stav



6. Rečenica

Rečenicom nazivamo muzičku misao koja je zaokružena *harmonskim završetkom — kadencom.* To mogu biti kako autentična ili plagalna kadenca, koje se završavaju tonikom (osnovnog ili novog tonaliteta), tako i poluzavršetak (polukadenca) na dominanti. Na taj način se ritmu, melodiji i metru pridružuje još i *harmonija* kao konstruktivni faktor oblika.

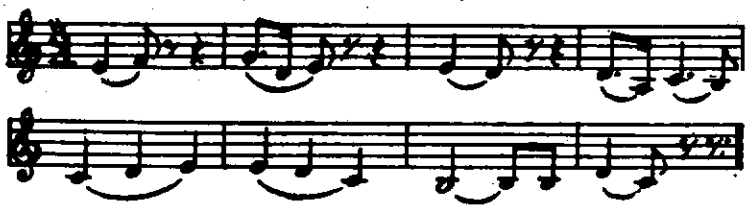
Rečenica — tematsko-harmonska celina

Rečenica pravilne konstrukcije ima obično četiri takta — *mala rečenica,* ili osam taktova — *velika rečenica.* Ona se, dakle, sastoji od dva ili četiri dvotakta. Evo primera za malu (primer 47 a) i veliku rečenicu (47 b):

Mala i velika rečenica

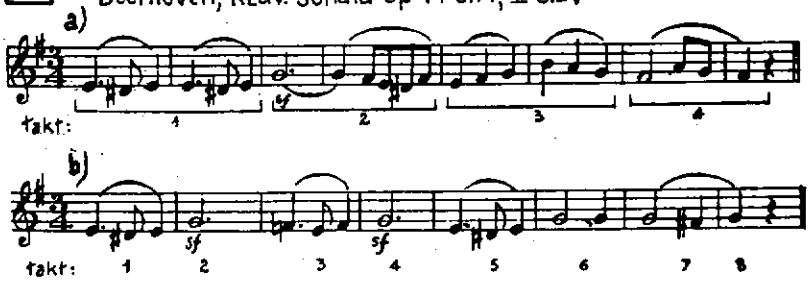
47 a) Beethoven, Klav. sonata op. 28, I stav

b) Beethoven, Klav. sonata op. 7, II stav



Pošto se drugi takt u dvoktaktu smatra teškim (str. 27), u velikoj rečenici se naglasci nalaze na 2, 4, 6. i 8. taktu. Ima, međutim, i takvih osmotaktnih rečenica koje po građi odgovaraju malima, jer se zbog brzog tempa po dva prosta takta računaju kao jedan (tj. rečenica se sastoji od dva četvorotakta). Tada se naglasci nalaze na 3. i 7. taktu. Sledeći primer nam pokazuje oba slučaja (obratiti pažnju na položaj sforzata!):

48 Beethoven, Klav. sonata op 14 br. 1, II stav

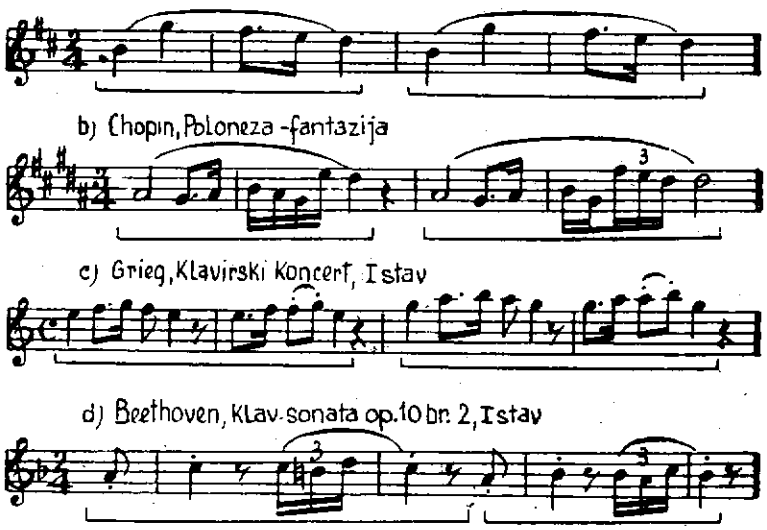


Predah u sredini velike rečenice katkad je jasnije izražen (nepotpunom kadencom), pa se može govoriti o dvema *polurečenicama*, mada su to u stvari samo četvorotakti razdvojeni metričkom cezurom (vidi primer 55).

Ponovljeni dvotakt

U slučaju da su dva uzastopna dvotakta jednaka (drugi može biti i variran), ili je drugi samo transpozicija prvog na način sekvence — ne smatramo ih kao rečenicu, već samo kao *ponovljeni dvotakt*. Evo primera za a) doslovno ponavljanje, b) varirano ponavljanje, c) sekvencu i d) izmenjenu sekvencu:

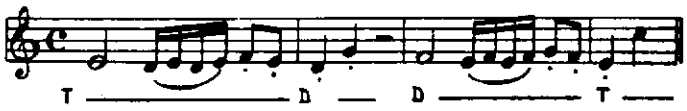
49 a) Schumann, Dečje scene, br. 1



Ponovljeni dvotakt nije zaokružena, zatvorena celina kao rečenica (ali može predstavljati sastavni deo velike rečenice). Donekle se približuje rečenici grupa od dva dvotakta koji su motivski skoro jednaki (liče na nepravilnu sekvencu), a harmonski se međusobno dopunjuju na taj način što se prvi završava dominantnom, a drugi toničnom harmonijom; mogli bismo ih nazvati „korespondentnim dvotaktima"[1]):

[1]) Nemački teoretičari nazivaju ovu pojavu „odgovorom" (Beantwortung).

50 Beethoven, Klav. sonata op. 2 br. 3, I stav



Time smo upoznali važan princip: *doslovno ili sekventno ponavljanje ne daje celinu višeg reda.* (Jedino kod najmanjih delova oblika to nije slučaj: ponovljeni jednotaktni motiv može se smatrati dvotaktom).

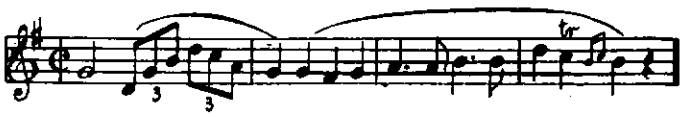
Ponavljanje ne stvara veći oblik

Razumljivo, ovo se ne odnosi na takva ponavljanja koja dolaze naknadno, posle kakvog drugog odseka forme (vidi str. 54).

Tematski sadržaj rečenice može biti veoma raznolik. Ima rečenica koje predstavljaju celovitu misao, nastalu nizanjem različitih motivskih materijala:

Sadržaj rečenice

51 Beethoven, Klav. sonata op. 49 br. 2, I stav

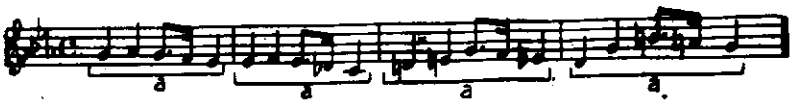


Naročito impresivno deluju širinom svoje melodijske linije velike rečenice ovakve građe (vidi primere 8 a, b).

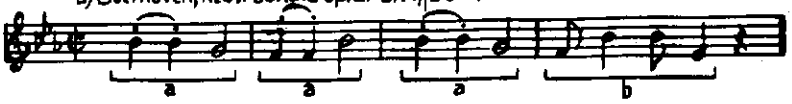
Dvotakti koji ulaze u sklop rečenice mogu biti pravi ili složeni, ili od obe vrste (vidi primere 42 a—c, koji predstavljaju male rečenice).

Evo nekoliko primera za raznovrsni raspored motiva u okviru rečenice (različiti motivi su obeleženi slovima):

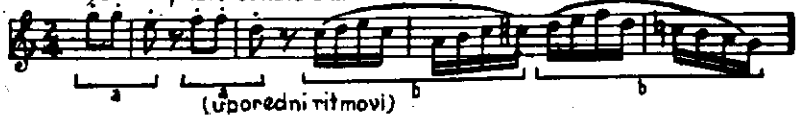
52 a) Chopin, Preludijum br. 20 c moll



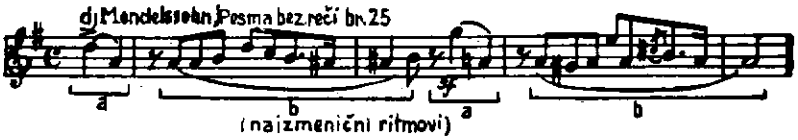
b) Beethoven, Klav. sonata op. 27 br. 1, I stav

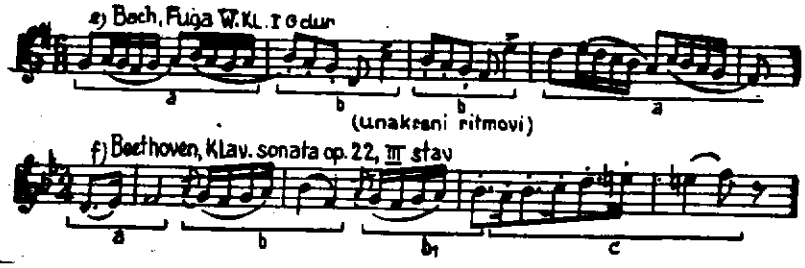


c) Mozart, Klav. sonata C dur K.V. 545, III stav

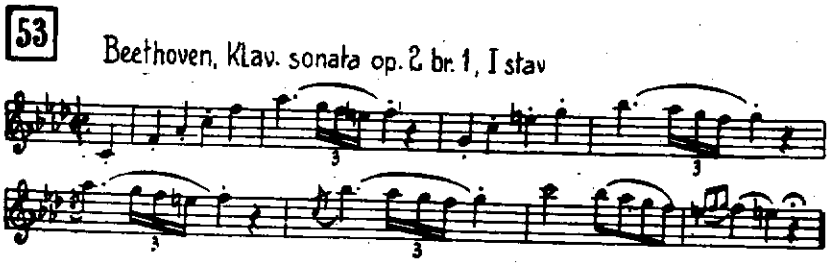


d) Mendelssohn, Pesma bez reči br. 25





Nasuprot malim rečenicama iz prethodnog primera, koje su bile građene od jednotaktnih motiva, velike rečenice obično nisu sastavljene od tako sitnih fragmenata. Zahvaljujući odsustvu šablonske simetrije, velika rečenica je u estetskom smislu savršeniji oblik nego period, o kome će biti reči u idućem poglavlju. U delima bečkih klasičara česte su velike rečenice čiji sklop predstavlja ovakav razvojni proces: dvotakt + njegovo ponavljanje (ili sekvenca, ili korespondentni dvotakt) + četvorotaktno razvijanje prethodnih motiva:



Ima i primera dvostruko većih dimenzija (4 + 4 + 8 taktova), npr. početna tema Beethovenove klavirske sonate op. 57.

Primena rečenice

Rečenica je najmanja formalna celina koja može biti samostalna. Postoji, npr., mnoštvo narodnih pesama čiji napev ne premaša veličinu jedne jedine rečenice (ali se pri izvođenju ponavlja sa svakim novim stihom ili novom strofom teksta: takav je primer 45 c). U umetničkoj, pogotovu instrumentalnoj muzici rečenica skoro bez izuzetka ulazi u sklop veće celine; vrlo retko se mogu naći primeri samostalnih (Chopinov Preludijum f-moll) ili relativno samostalnih rečenica (tema za Beethovenove 32 varijacije c-moll).

7 Period

Period — spoj zavisnih rečenica

Period obrazuju *dve rečenice koje su po sadržini srodne, a harmonski međusobno zavisne* na taj način što se *prva rečenica završava manje ubedljivom kadencom, a druga — potpunom kadencom na tonici* (polaznog ili novog tonaliteta). Odnos rečenica u periodu rado se upoređuje sa pitanjem i odgovorom. Period predstavlja veoma zaokruženu, uravnoteženu celinu.

Mali i veliki period

Dve male rečenice obrazuju *mali period* od 8 taktova, dve velike — *veliki period* od 16 taktova.

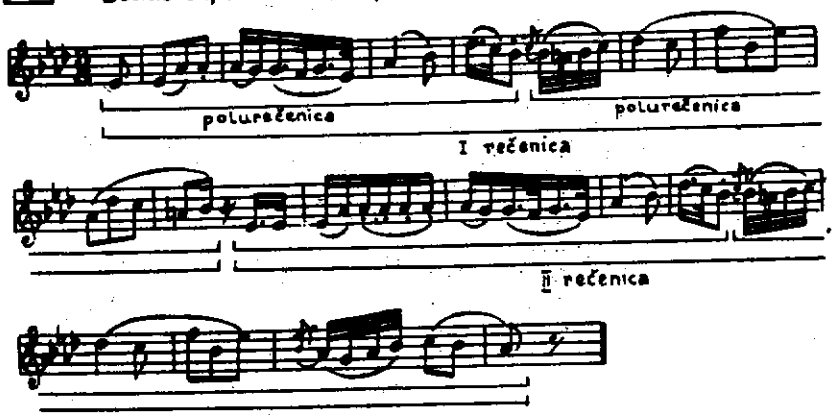
Vrlo su retki periodi od 4 takta (u slučaju kada jedan takt igra ulogu dvotakta, kao u primeru 54) ili od 32 takta (Chopin, Poloneza As-dur, takt 17—48).

54 Mozart, Klav. sonata G dur K.V. 283, I stav

Periodi drugačijeg broja taktova predstavljaju nepravilne konstrukcije (vidi sledeće poglavlje).

U velikom periodu može se pojaviti podela obeju rečenica na četvorotaktne polurečenice (vidi str. 30); takav je sledeći primer, koji zbog tematskog i harmonskog korespondiranja prvog i drugog osmotakta predstavlja period, a ne niz od četiri male rečenice:

55 Beethoven, Klav. sonata op. 26, I stav

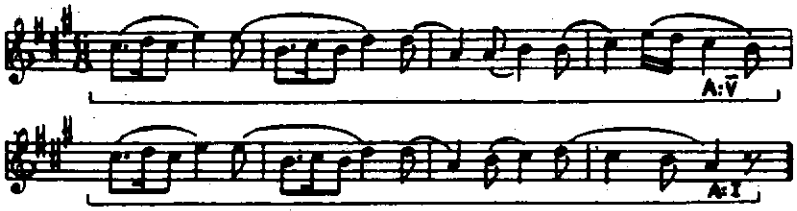


Najobičniji su sledeći odnosi završetaka I i II rečenice u periodu:

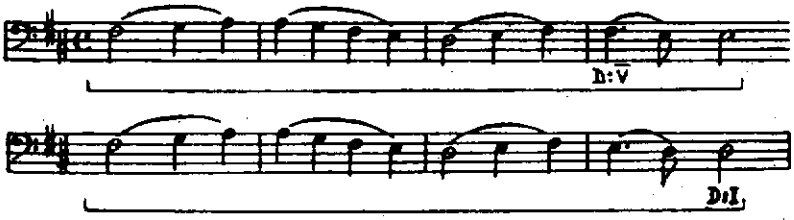
Kadence u periodu

1) Prva rečenica kadencira *poluzavršetkom na dominanti*, a druga se završava *tonikom:*

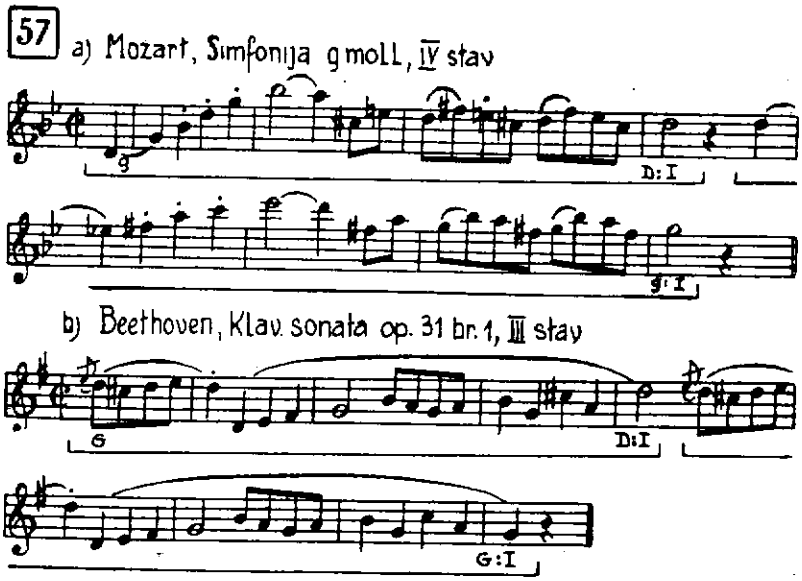
56 a) Mozart Klav sonata A dur K.V. 331, I stav



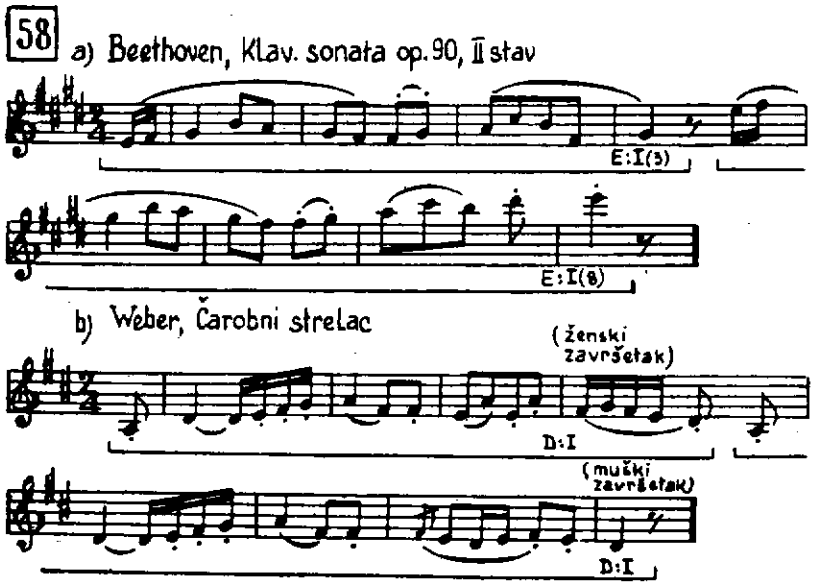
b) Beethoven, IX simfonija, IV stav



Sličan je slučaj kad se prva rečenica završava *istupanjem* (tj. privremenom modulacijom) u *dominantni tonalitet*, dok druga opet kadencira na *tonici:*

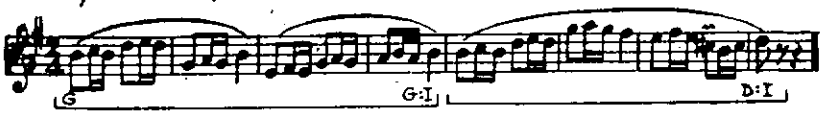


2) Obe rečenice mogu se završiti *tonikom*, ali prva kadenca mora u tom slučaju biti *oslabljena* (pojavom toničnog trozvuka u tercnom ili kvintnom položaju, ili tzv. ženskim završetkom, tj. završetkom na nenaglašenom delu takta). Druga rečenica će kadencirati na tonici u oktavnom položaju, po mogućnosti muškim završetkom (na naglašenom taktovom delu):

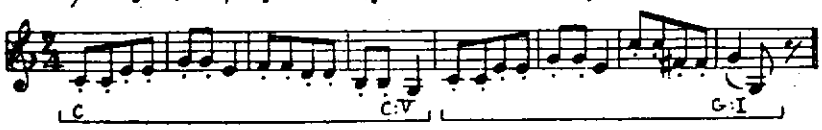


3) Prva rečenica se završava tonikom ili poluzavršetkom na dominanti, a druga *modulira* i završava se tonikom novog tonaliteta. Ako je osnovni tonalitet *durski*, period najčešće modulira u *dominantni tonalitet:*

59 a) Beethoven, Klav. sonata op.79, III stav

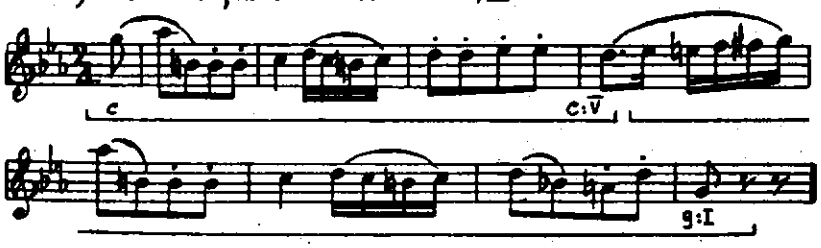


b) Haydn, Simfonija br.94 („Sa udarcem timpana")

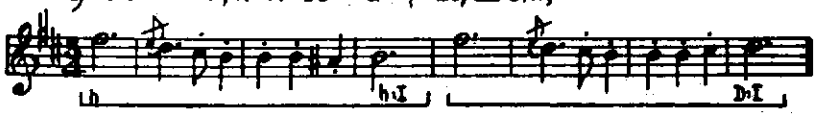


Iz molskog osnovnog tonaliteta modulacija može voditi kako u *molski dominantni tonalitet,* tako i u *paralelni dur:*

60 a) Beethoven, Klav. koncert C moll, III stav



b) Beethoven, Klav. sonata op. 28, III stav

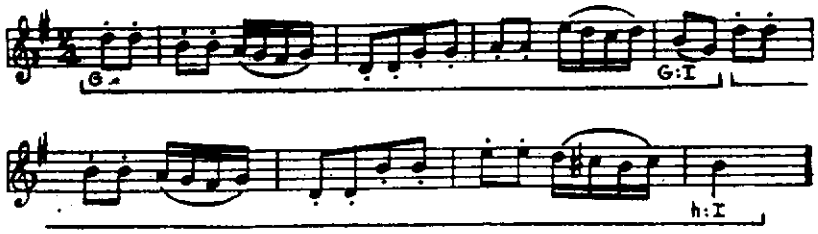


Načinimo još jednom kratak pregled glavnih mogućnosti za kadence u periodu:

I rečenica	II rečenica
1) D ili istupanje u D	T
2) T (oslabljena)	T (potpuna)
3) T ili D	dur: modulacija u D mol: modulacija u D ili paralelu

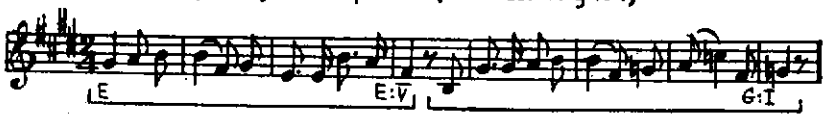
Sem ovih najuobičajenijih, pojavljuju se i drugačiji odnosi među kadencama. Durski period može modulirati u tonalitet dominantine paralele, umesto u dominantni:

61 Haydn, simfonija br. 88, IV stav



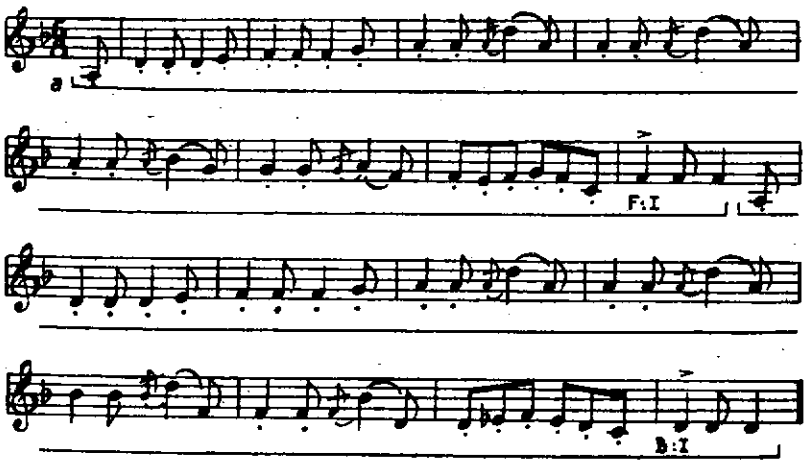
Sledeći period modulira u prilično udaljeni tercno srodni tonalitet:

62 Schubert, Mignonina pesma (Lied der Mignon)



U idućem — takođe Schubertovom — primeru nema nijedne kadence u osnovnom tonalitetu; prva rečenica modulira u paralelu, a druga u paralelu subdominante:

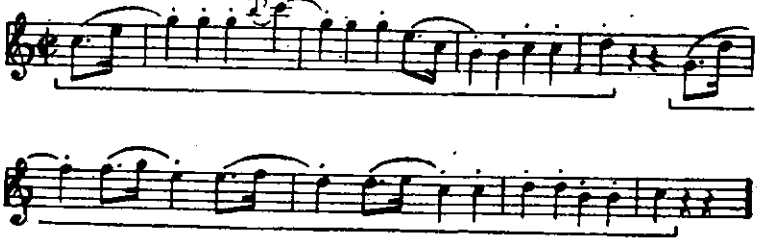
63 Schubert, Gudački kvartet d moll („Smrt i devojka"), IV stav



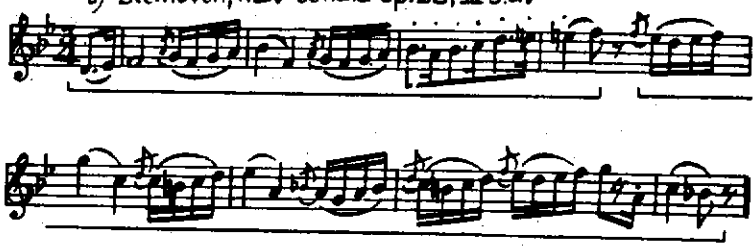
Sličnost rečenica

Rečenice koje sačinjavaju period moraju biti *tematski slične*. U svim navedenim primerima postojao je ~~minimum sličnosti:~~ počeci I i II rečenice bili su isti ili bar slični, a dovoljno je i ako se u obe rečenice javljaju isti motivi, kao u sledećim primerima:

64 a) Haydn, Klav. sonata C dur, I stav



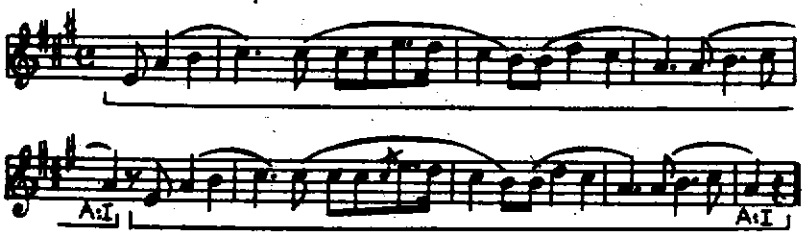
b) Beethoven, Klav sonata op. 22, III stav



Ali potreban je i *minimum razlike* među rečenicama — bar kadence ne smeju biti jednake.

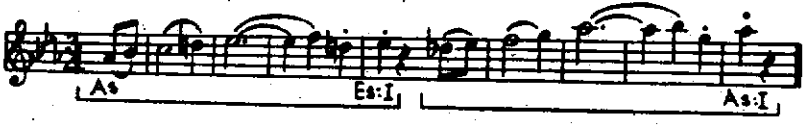
Inače, u slučaju da rečenice ne pokazuju tematsku srodnost, nećemo imati period, već *niz rečenica* (vidi str. 39), a u slučaju da su i rečenice i kadence istovetne, dobijamo samo *ponavljanje rečenice:*

65 Mendelssohn, Pesma bez reči br. 4



Ne smatra se za period ni varirano ili sekventno ponavljanje rečenice; najviše se približuju periodu slučajevi kao što je sledeći (rečenica je transponovana za kvartu naviše, tako da se dobija odnos kadenci D — T koji daje utisak perioda):

66 Beethoven, Klav. sonata op. 26, II stav



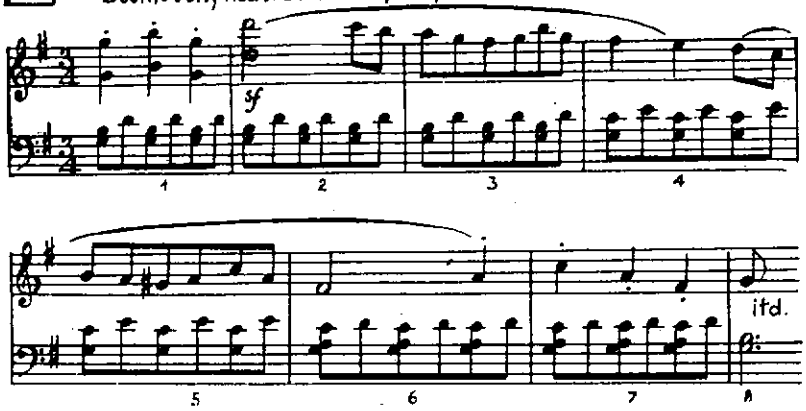
Analogni primeri su: Beethoven, klavirske sonate op. 27 br. 2, II stav, takt 1—8, i op. 28, III stav, takt 1—16. Uporedi sa korespondentnim dvotaktima (str. 30)!

Prema već više puta spominjanoj Riemannovoj teoriji, teškim (naglašenim) se smatra drugi takt u dvotaktu, drugi dvotakt u rečenici, druga rečenica u periodu. Dakle, *parni taktovi su teški;* u malom periodu to će biti 2, 4, 6. i 8. takt, a naročito 4. i pogotovu 8, koji sadrže kadence. **Teški i laki taktovi**

1 2 3 4 5 6 7 8

Ti naglasci su metričke prirode i ne moraju značiti dinamičko isticanje odgovarajućih tonova, već se često mogu zapaziti po smeni harmonije. Kao primer poslužiće jedna velika rečenica, u kojoj novi akordi nastupaju u parnim taktovima (4, 6. i 8.), dok 2. takt sadrži melodijski i dinamički vrhunac:

67 Beethoven, Klav. sonata op. 79, I stav

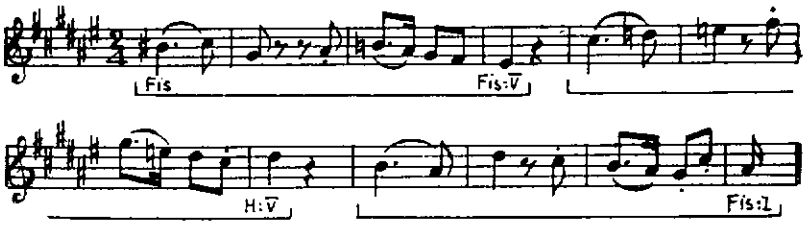


Treba naglasiti da ovaj princip važi uglavnom za evropsku muziku epohe bečkog klasicizma i romantizma (približno od sredine XVIII do pred kraj XIX veka), i to pre svega za dela jednostavne i pregledne strukture.

Period od 3 rečenice

Sreću se — premda retko — i periodi od tri rečenice koje se završavaju sa tri različite kadence (u sledećem primeru: dominanta — modulacija u subdominantni tonalitet — tonika).

68 Beethoven, Klav. sonata op. 78, II stav

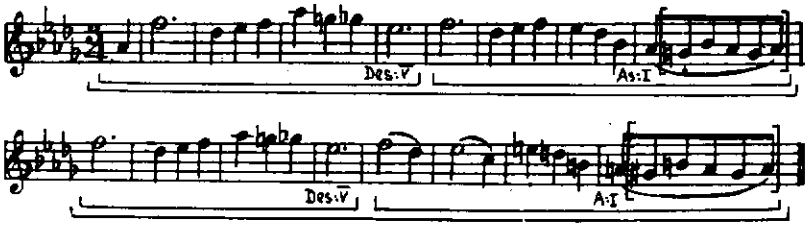


Sličnog sklopa je Chopinov Preludijum E-dur (kadence: dominanta — modulacija u As-dur — tonika).

Dvoperiod

Interesantna konstrukcija je dvoperiod, sastavljen od dva perioda koji su u sličnom međusobnom odnosu kao rečenice u običnom periodu: počeci su im isti, a kadence različite.

69 Schubert, Valcer



Primena perioda

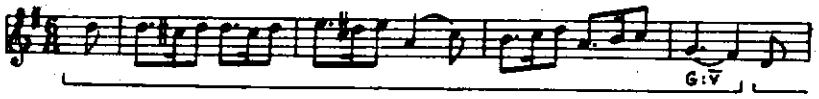
Većinom je period sastavni deo većeg oblika. Pa ipak se nalaze slučajevi gde cela kompozicija ima obli perioda, naročito kod narodnih — pa i umetničkih — pesama koje su strofičnog oblika, tj. u kojima se za sve strofe teksta upotrebljava ista melodija. Među instrumentalnim delima tako male forme su ređe (mnogi od klavirskih preludijuma Chopina i Skrjabina).

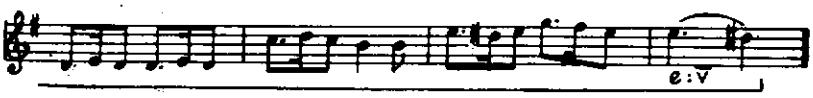
—

Niz rečenica

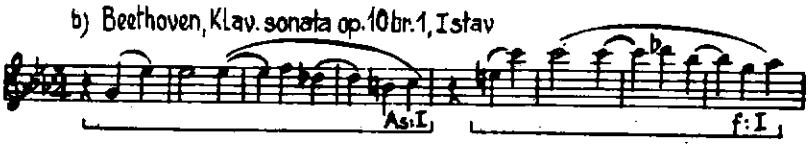
Dve ili više rečenica koje slede jedna za drugom, a nisu u onakvoj međusobnoj tematsko-harmonskoj zavisnosti kakva karakteriše period, obrazuju *niz rečenica* (grupu rečenica). Takva struktura se razlikuje od perioda bilo po odnosu kadenci (kadence su jednake, ili se poslednja rečenica ne završava tonikom i sl.), bilo po odsustvu sličnosti između rečenica. Niz rečenica je labavije povezana celina, ne onako zaobljena i uravnotežena kao period, ali baš zato elastičnija, manje vezana za shemu i pogodnija za razradu muzičkih misli. Stoga se niz rečenica često sreće u onim odsecima oblika gde se izlaže raznovrstan tematski materijal (npr. I tema sonatnog oblika), ili gde se taj materijal razrađuje (srednji deo trodelne pesme, razvojni deo sonatnog oblika i sl.).

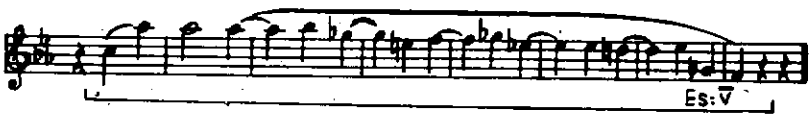
70 a) Haydn, Gudački kvartet op. 33 br. 5, IV stav





b) Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 1, I stav



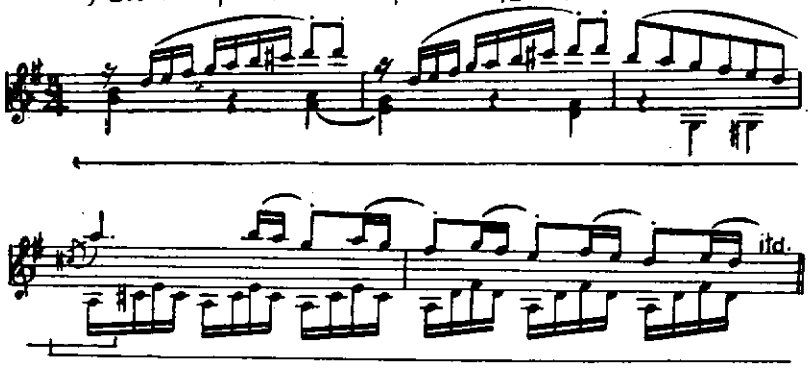


Lanac rečenica

Naročiti način povezivanja rečenica je *lanac rečenica*, kod koga je završetak jedne rečenice u isti mah početak sledeće:

71 a) Beethoven, Klav. sonata op. 14 br. 2, I stav

b) Beethoven, Klav. sonata op. 49 br. 2, II stav



Vidi i primer 81.

8 Nepravilnosti u građi rečenice i perioda

Poreklo simetričnih celina

Homofona muzika (tj. višeglasje u kome postoji jedan glavni melodijski glas, a ostali mu se podređuju kao pratnja) počela se razvijati u XVI—XVII veku, i to umnogom na osnovi narodne muzike namenjene igri ili pesmi uz igru. Ravnomerno ponavljanje pokreta u igri zahteva i odgovarajuću pravilnost u strukturi muzike. Tim putem je i u umetničku muziku ušla simetrija kakvu smo do sada stalno opažali prilikom izgrađivanja većih celina od manjih: one traju po 2, 4, 8, 16 taktova itd. Međutim, takva pravilnost može lako izazvati utisak monotonije i ukalupljenosti, pa je stoga potrebno strukturu oblika učiniti interesantnijom pomoću odstupanja od šablonskog nizanja odseka jednake veličine.

Polifona muzika (u kojoj su svi glasovi podjednako važni i melodijski izraziti) ne odlikuje se simetričnošću građe ni obrazovanjem pravilnih perioda. Ovakva struktura je karakteristična za najveći deo muzike nastale do polovine XVIII veka. — Ni u delima XX veka ne sreću se tako često jednostavne i pravilne formalne konstrukcije.

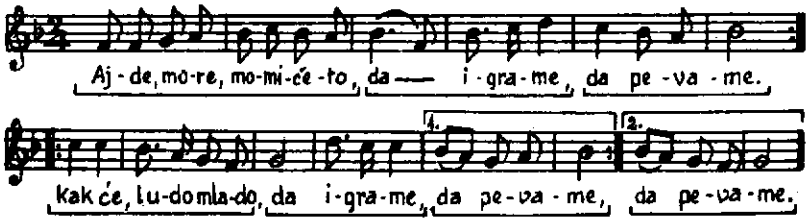
—

Načinimo sad pregled postupaka pomoću kojih se dobijaju nesimetrične celine.

Trotakt

Pomenuta je već mogućnost da se *trotakt* pojavi mesto dvotakta kao osnovna metrička jedinica (primer 45). Isto tako, ima slučajeva gde je rečenica sastavljena ne od dva, već od tri dvotakta, a da se nijedan od njih ne može shvatiti kao prekobrojan, dodat:

72 Mokranjac, V rukovet



Ali, najvažniji način narušavanja simetrije u rečenici i periodu jeste *proširenje*, koje može biti dvojako: *unutrašnje i spoljašnje*.

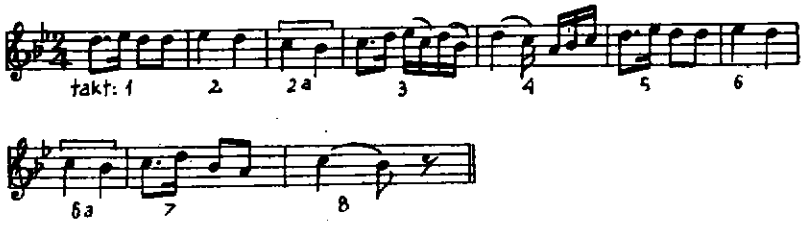
Proširenje

— unutrašnje proširenje

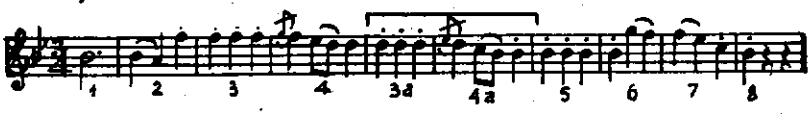
Unutrašnje proširenje vrši se u okviru rečenice, *pre kadence*. Može se izvesti:

1) *Ponavljanjem* pojedinih taktova ili dvotakta, vrlo često u vidu sekvence.

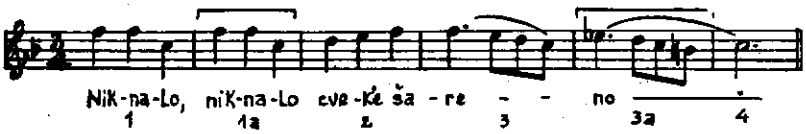
73 a) Brahms, Varijacije na Haydnovu Temu



b) Mozart, Bečka sonatina br. 4, II stav



c). Mokranjac, X rukovet



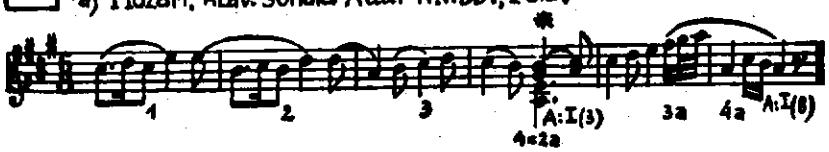
Kao što se vidi iz gornjeg primera, prilikom analize nepravilnosti u strukturi rečenice i perioda „osnovne" taktove obeležavamo arapskim brojevima, a taktove koji stvaraju proširenja obeležavamo slovima uz redni broj osnovnog takta od koga su nastali.

2) Primenom složenjih vrsta *rada sa motivom* (naročito deljenjem), čime mogu nastati proširenja znatnog obima (vidi primer 84).

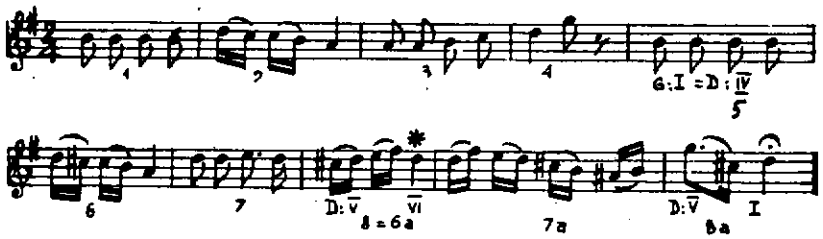
3) *Produženjem kadence*, tj. povećanjem notnih vrednosti akorada u kadenci, tako da, npr., od jednog takta nastanu dva (vidi primere 75 i 76).

4) *Odlaganjem kadence*. U 4. ili 8. taktu, gde se očekuje kadenca na tonici, pojavljuje se akord koji nije pogodan za završetak, na primer: tonika u tercnom ili kvintnom položaju, ili tonični sekstakord, ili trozvuk VI stupnja (varljiva kadenca), pa i kakav alterovan akord. Zatim se dodaje obično dvotakt ili četvorotakt (to može biti i ponavljanje taktova koji su prethodili izbegnutoj kadenci) i završi ovog puta potpunom kadencom.

74 a) Mozart, Klav. sonata A dur K.V. 331, I stav



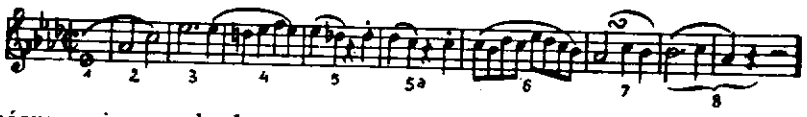
b) Schubert, Divlja ružica



Vidi i primer 76. — Kao što se iz obeležavanja vidi, pri odlaganju kadence završni takt biva „preznačen" u neki takt manjeg rednog broja.

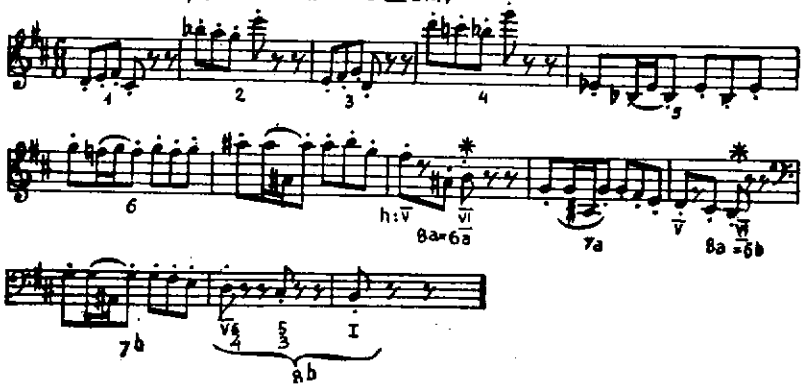
Mogu se u istoj rečenici (odnosno periodu) kombinovati i razni načini proširenja. U niže navedenoj velikoj rečenici nalazimo ponavljanje takta i produženje kadence:

75 Beethoven, Klav. sonata op. 2 br. 1, IV stav



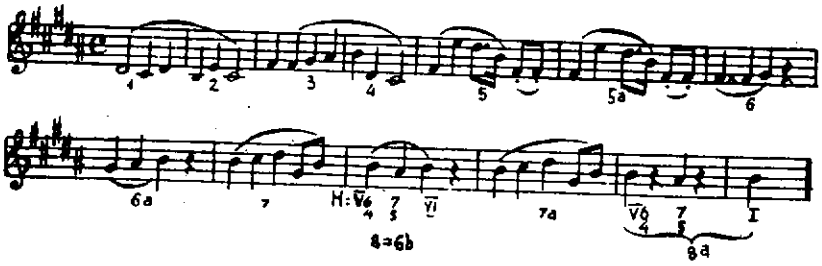
U idućem primeru kadenca se najpre dva puta odlaže varljivim završetkom, a zatim još produžuje za jedan takt:

76 Brahms, Klav. sonata br. 2 III stav



Treći primer prikazuje ponavljanje taktova, zatim odlaganje i najzad produženje kadence:

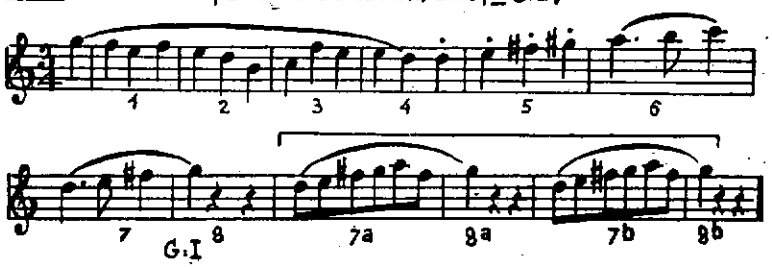
77 Beethoven, Klav. koncert Es dur, II stav



Vidi i primere: Beethoven, klavirska sonata op. 7, II stav, takt 15—24; Mendelssohn, Pesma bez reči br. 1, takt 3—15.

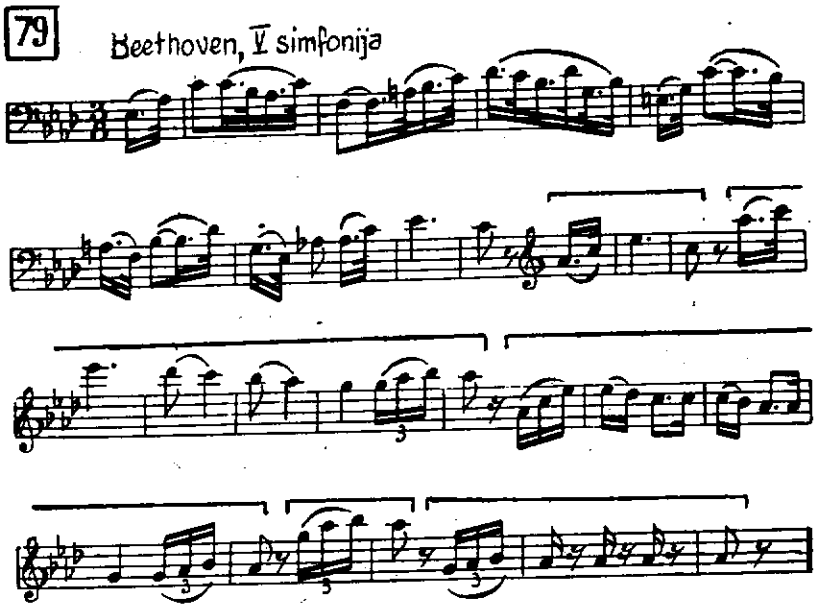
Spoljašnje proširenje javlja se po pravilu u vidu *dodatka posle kadence,* kojim se kadenca *potvrđuje;* ovakvih dodataka može biti i više. — spoljašnje proširenje

78 Mozart, Bečka sonatina br. 6, II stav



Sledeći primer je složeniji:

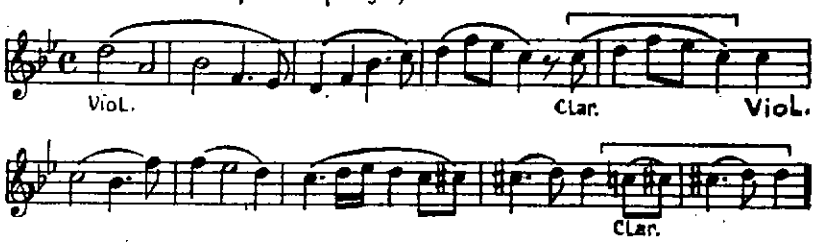
79 Beethoven, V simfonija



Na osmotaktnu rečenicu nadovezuju se: ponovljen poslednji dvotakt, zatim proširenje tog dvotakta i varijacija ovog proširenja; poslednji motiv proširenja ponavlja se još dvaput, i to drugi put proširen.

Spoljašnje proširenje može stvarati eho-efekat:

80 Beethoven, IX simfonija, III stav

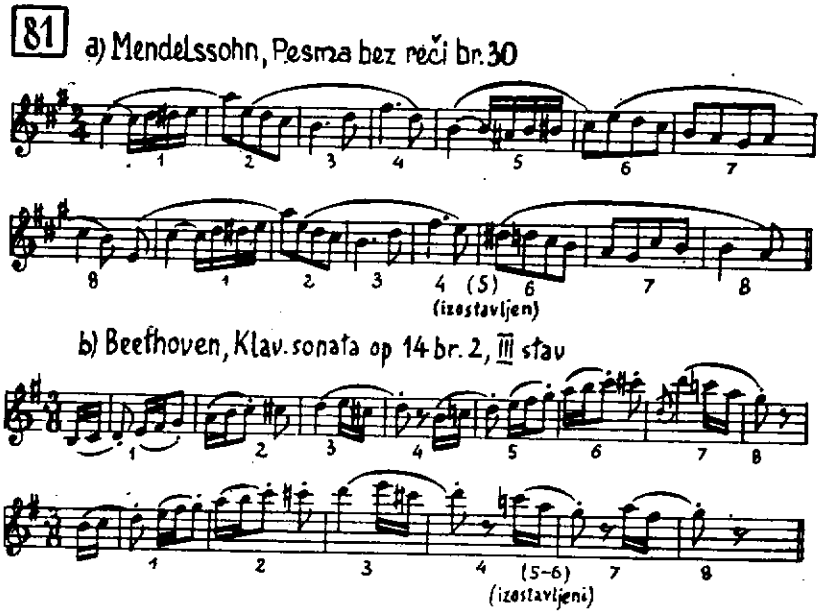


Sličan slučaj nalazimo u menuetu iz Haydnove Simfonije br. 103 — Es-dur, kao i u Schubertovoj pesmi „Serenada" („Ständchen").

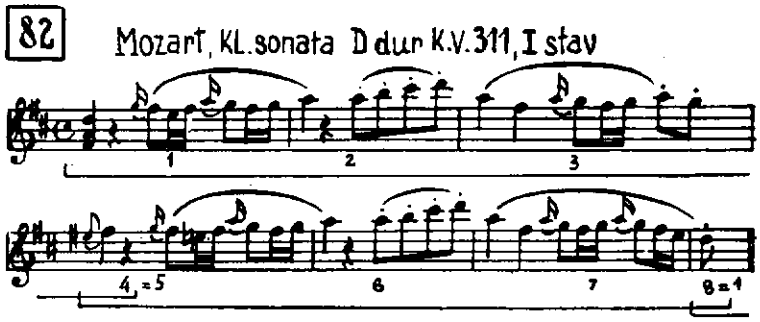
Vidi i ove primere spoljašnjeg proširenja iz Beethovenovih klavirskih sonata: op. 13, III stav, takt 1—17; op. 22, II stav, takt 1—12; op. 31 br. 2, III stav, takt 1—31. Jedna ista rečenica može sadržati i spoljašnje i unutrašnje proširenje (primer 84).

Skraćenje

Mnogo ređa nepravilnost je *skraćenje*. Može se protumačiti izostavljanjem (elizijom) pojedinog takta (primer 81 a), pa čak i dvotakta (81 b); izostavljaju se neparni, tj. laki taktovi i dvotakti.



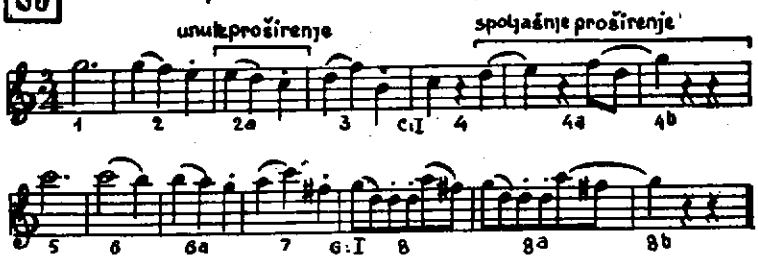
Skraćenje može nastati i prilikom povezivanja rečenica u lanac (vidi primer 71). Zanimljiv je sledeći primer: završetak prve rečenice u periodu poklapa se sa početkom druge (4. takt dobija značenje 5), a na isti način se na kraj perioda nadovezuje nova misao (8 = 1).



Proširenje perioda

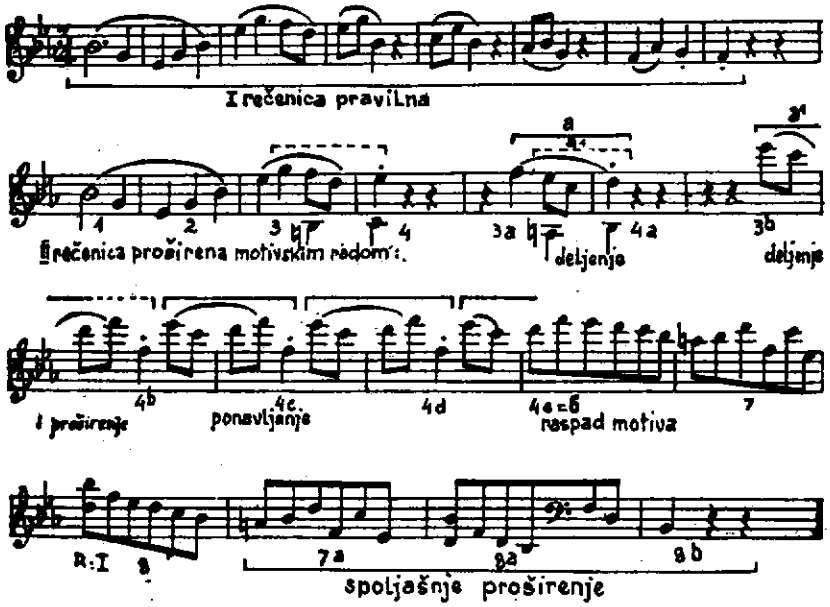
U periodu mogu obe rečenice biti podjednako proširene, tako da izvesna simetrija i ravnoteža ostaje sačuvana, npr. 5 + 5, 6 + 6, a u sledećem primeru 7 + 7 taktova:

83 Mozart, Bečka sonatina br. 5, II stav



Češće se, međutim, proširuje samo druga rečenica (koja se — prema onom što je rečeno na str. 37—38 — oseća kao metrički naglašena i značajnija). Blagodareći proširenju, u njoj se može obrazovati melodijska kulminacija (vidi niže primer 84), dok u periodima pravilnog sklopa — naročito ako su rečenice veoma slične — često nema kulminacione tačke, jer obe rečenice dostižu isti melodijski vrhunac (vidi primere 56 a, b).

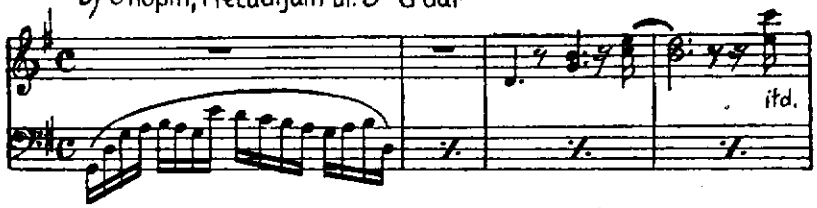
84 Beethoven, Klav. sonata op. 7, III stav



Periodi koji predstavljaju samostalne kompozicije često su znatno prošireni. Mogu imati kratak uvod od 1—2 takta (primer 85a); katkad se u njemu javlja samo figurirana pratnja, a tek se zatim priključi i melodija (85 b):

85 a) Chopin, Preludijum br. 16 d moll

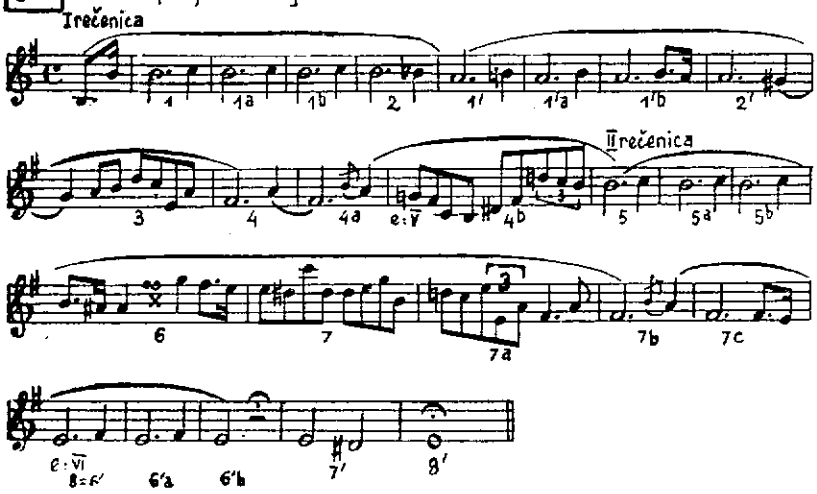
b) Chopin, Preludijum br. 3 G dur



Na završetku ovakvih perioda ponekad se pojavljuje — kao spoljašnje proširenje — početni motiv, radi zaokruženja celine. Takvo spoljašnje proširenje na kraju celog oblika možemo već nazvati koda (vidi str. 55, 57). A u ponovnoj pojavi početnog tematskog materijala manifestuje se princip reprize, tako karakterističan za veće oblike. (Vidi, npr., Chopinov Preludijum h-moll).

Primer samostalnog, veoma proširenog perioda (od 8 na 25 taktova):

86 Chopin, Preludijum br. 4 e-moll



9. Uloga pojedinih komponenata muzike u obliku

Osvrnimo se sad — u vezi sa onim što je rečeno u uvodu — na značaj koji ritam, melodija, harmonija i druge komponente muzike imaju u izgradnji oblika.

Metar

Već je bilo reči o ulozi *metra,* koji se manifestuje ne samo u okviru takta nego i na većem planu — smenom lakih i teških taktova (pa i čitavih dvotakta i rečenica). Tako nastaju simetrične celine, u kojima najjače naglašeni taktovi imaju najveću završnu snagu (i sadrže kadence).

Tematika (ritam i melodija)

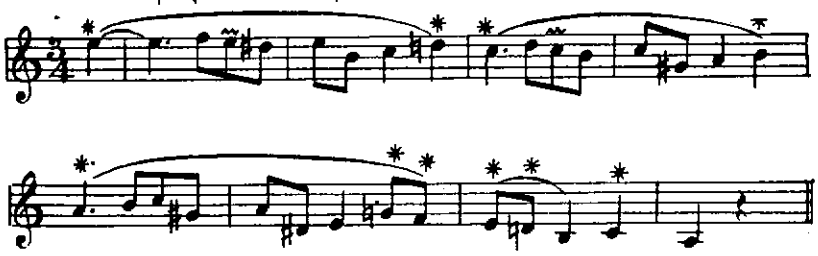
Ritam i melodija zajedno daju izrazitost muzičkim mislima — temama i njihovim elementima — motivima. Time oni stiču prvorazrednu važnost u sklopu oblika, bilo da se oblik gradi razradom ili preobražajima jedne jedine teme, bilo da je zasnovan na više tema koje međusobno kontrastiraju.

Veliki broj tipova oblika ima *reprizu,* tj. ponovnu pojavu osnovne teme posle njene razrade ili posle kakve druge teme, što umnogom doprinosi zaokruženosti forme.

U *melodijskoj liniji,* posebno uzetoj, od značaja je smer kretanja. Većina melodija ima talasast izgled, sa smenom uspona i padova. Zaobljen, logičan tok melodije često je zasnovan na tome što njeni glavni tonovi

(tonovi na naglašenim taktovim delovima; tačke na kojima melodija menja smer; melodijski kostur koji ostaje pošto se eliminišu figurativni, ukrasni tonovi) obrazuju niz sekundi:[1])

87 Chopin, Mazurka op. 67 br. 4



Duži uspon melodije (bio on „pravolinijski" ili u „talasima" od kojih je svaki viši od prethodnog) vezan je obično sa crescendom i predstavlja porast napetosti, *gradaciju* (klimaks). Obrnuto, postepeni pad melodijske linije uz diminuendo daje smirenje, antiklimaks.

Usponi vode do *vrhunaca (kulminacija).* Mnoge kompozicije sadrže jednu glavnu kulminaciju, koja premaša sve ostale. Ona se obično nalazi bliže kraju, negde oko početka poslednje trećine ili četvrtine celog oblika. (Važno je da moment najveće napetosti ne nastupi prerano, a takođe da posle njega ostane dovoljno vremena za smirenje koje daje obliku uravnoteženost.) To se može zapaziti već kod perioda (str. 45), a sreće se vrlo često i kod većih oblika, premda ima i takvih koji ne sadrže glavnu, već samo delimične kulminacije u pojedinim odsecima forme.

Kao primer za položaj kulminacije uzmimo II stav Beethovenove klavirske sonate op. 2 br. 2:

prvi period (takt 1—8) ima kulminaciju u taktu 6;
prvi odsek (takt 1—19) — u taktovima 17—18;
čitav oblik (80 taktova) — u taktovima 58—63.

(Treba imati u vidu da melodijski vrhunac ne mora uvek predstavljati kulminaciju, ako nije dobro pripremljen i potpomognut i drugim sredstvima, pre svega dinamikom).

Harmonija je — uz tematiku — jedan od najznačajnijih faktora u konstrukciji oblika. Tonični trozvuk je stabilan, ostali akordi tonaliteta — nestabilni. Njihovo suprotstavljanje rađa harmonski razvoj, čiji je najjednostavniji vid kadenca T—S—D—T: konflikt dveju nestabilnih funkcija razrešen u stabilnu. Slični odnosi obrazuju se na većem planu između osnovnog tonaliteta i ostalih, bližih ili udaljenijih tonaliteta. Napuštanjem polaznog tonalnog centra stvaraju se harmonski kontrasti, koji se najzad razrešavaju povratkom u osnovni tonalitet. Modulacioni plan muzičkog dela obično se manje ili više poklapa sa formalnim planom (nov odsek oblika ili nova tema pojavljuju se u novom tonalitetu, nastup reprize podudara se sa povratkom u osnovni tonalitet i sl.). Harmonija

Interesantno je da se u modulacionom planu veoma često pojavljuje raspored tonaliteta T—D — . . . — S—T, obrnut od redosleda funkcija u kadenci. U početku oblika vrši se modulacija u smeru dominante (tipično za modulirajući period!), zatim može doći niz drugih modulacija, a pred kraj oblika javljaju se tonaliteti iz subdominantne oblasti. (Time se postiže

[1]) Tzv. „Sekundgang", kako ga naziva Hindemith u svom delu „Unterweisung im Tonsatz".

izvesna ravnoteža između modulacija u pravcu kvintnog kruga naviše i naniže.)

Značajnu ulogu mogu imati i momenti dužeg trajanja pojedinih harmonija (naročito u vidu orgelpunkta). Primeri: na početku ili kraju oblika tonična harmonija se učvršćuje pomoću orgelpunkta na tonici; početak novog odseka oblika u novom tonalitetu — a isto tako i povratak u osnovni tonalitet posle modulacija — priprema se dominantom ili orgelpunktom na dominanti tonaliteta u koji se dolazi.

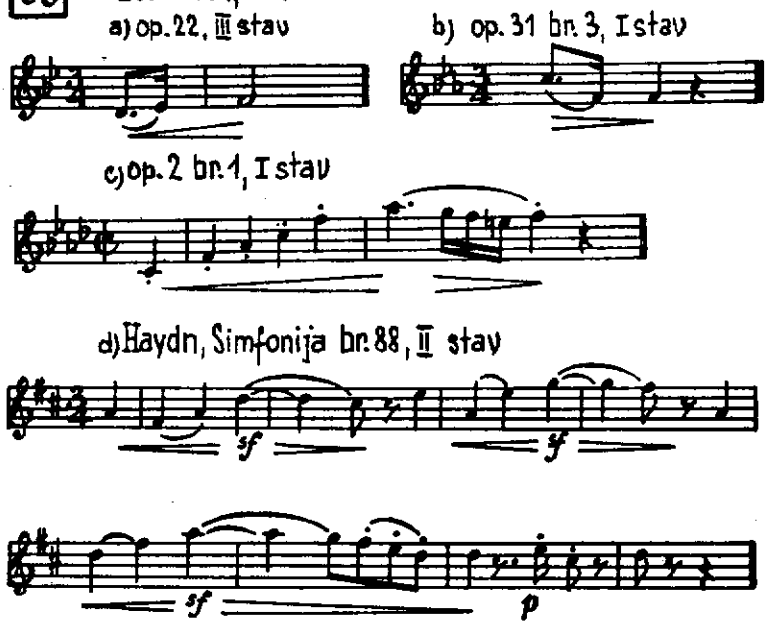
Dinamika, fraziranje

Uloga *dinamike* ispoljava se kako u širim linijama (podvlačenje gradacija i vrhunaca), tako i u malim razmerama — u vidu sitnih dinamičkih nijansi u okviru motiva, koje daju motivskom materijalu unutrašnji život i omogućuju muzikalno *fraziranje* (pregledno raščlanjavanje dela prilikom izvođenja.)

Najosnovnija uputstva za dinamičko senčenje pri fraziranju bila bi (prema Riemannu) sledeća:

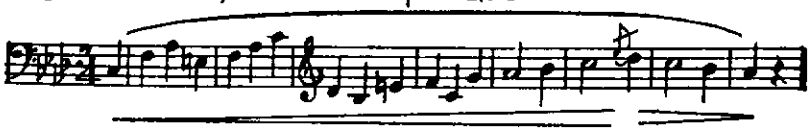
Glavni naglasak koji se nalazi u motivu jeste dinamički vrhunac; deo motiva do njega izvodi se crescendo, a posle njega — diminuendo. Na granici dvaju motiva dinamika dostiže svoj minimum (primer 88d).

88 Beethoven, Klav. sonate:

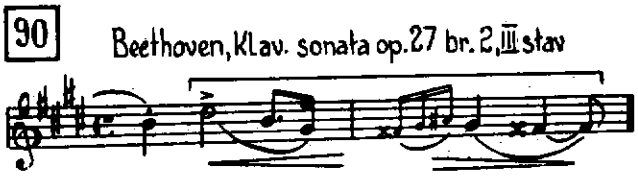


Ali, ako se motivi (ili figure) slivaju u dužu frazu, gubi se dinamika pojedinih motiva u korist krupnijih linija dinamike čitave fraze:

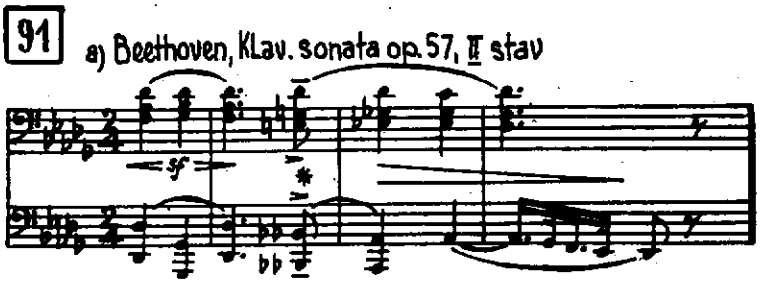
89 Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 2 II stav

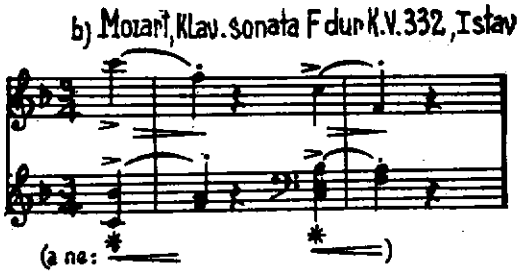


Početni ton motiva može dobiti akcent, nezavisno od dinamičkog vrhunca:

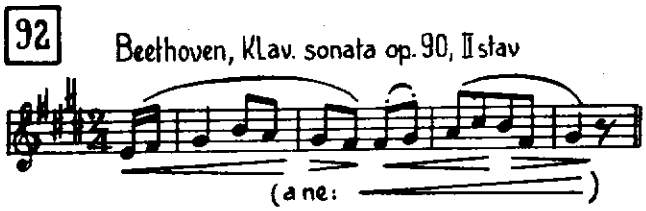


Harmonske okolnosti takođe utiču na dinamičko senčenje. Interesantni akordi i disonance ističu se pomoću akcenta i neznatnog produženja notne vrednosti (primer 91a). Time se može dinamički vrhunac pomeriti na disonantni akord pred glavnim naglaskom (91 b).

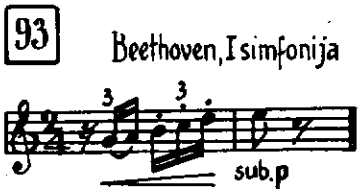




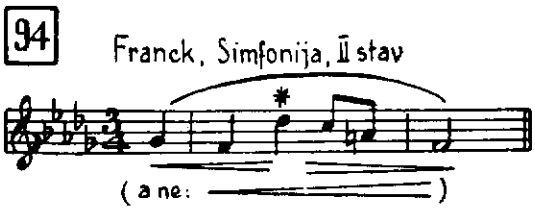
I inače se kraj fraze rado zaobljuje pomoću diminuenda, iako pada na naglašeni deo takta:



Omiljeni Beethovenov efekt je iznenadni piano baš tamo gde se očekuje dinamički vrhunac — na kraju jedne crescendo-fraze:



Melodijski vrhunac takođe može izazvati pomeranje dinamičkog vrhunca:



Agogika

Agogičko nijansiranje je — zajedno sa dinamičkim — sastavni deo fraziranja. Crescendo se najprirodnije kombinuje sa accelerandom, a diminuendo sa ritardandom (ali može biti i obrnuto, npr. pred kulminacijom je tipična primena allarganda *uprkos* crescendu). I agogičkim sredstvima se može istaći raščlanjenost oblika (npr. ritardando koje zaokružuje završetak fraze ili čitavog oblika, ili uvodi u novu muzičku misao).

Proporcionalnost delova

Najzad, i *srazmere u veličini* pojedinih delova oblika utiču na njegovu zaokruženost i celovitost. Kod malih oblika česta je potpuna simetrija, npr. 8 + 8 ili 16 + 8 + 16 taktova i sl. Trajanje većih odseka ne može se sluhom tako tačno upoređivati, i stoga je tu i približna jednakost dovoljna da izazove utisak simetrije. (Prirodno, trajanje odseka zavisi i od eventualnih razlika u tempu.) Međutim, vrlo često je nejednakost delova uslovljena njihovim sadržajem (npr. proširenje II rečenice u periodu usled razrade motivskog materijala, koja vodi do kulminacije), i ne deluje kao disproporcija, već kao logična posledica složenije strukture muzičkog dela.

Zbir i sadejstvo svih pomenutih elemenata određuju muzičku formu, ostvarujući ono „jedinstvo u raznolikosti" i „dobar unutrašnji oblik" o kojima je u uvodu bilo reči.

„Arhitektonski" i „evolucioni" princip

Na pravilnim metričkim celinama od dvotakta do perioda, s jedne strane, i na nepravilnostima u njihovom sklopu, s druge strane, sreli smo se — u malom — sa dva osnovna načina konstrukcije muzičkog oblika. Jedan od njih mogli bismo nazvati *„arhitektonskim principom"*;[1]) on se ispoljava u simetriji strukture, u pojavi reprize, u cezurama obeleženim pomoću kadenci — dakle, u ponavljanjima delova iste veličine ili istog sadržaja, kao i u jasnoj razgraničenosti tih delova. Time je povučena izvesna paralela između muzike i prostornih umetnosti — pre svega arhitekture. Drugi način izgradnje oblika označićemo kao *„evolucioni princip"*;[1]) on je svojstven muzičkoj formi kao razvojnom procesu koji se odvija u vremenu, i zbližuje muziku sa ostalim vremenskim umetnostima — pre svega sa literaturom. Evolutivnost se ogleda u narušavanju simetrije, izbegavanju zaokruženih celina, odsustvu doslovnih ponavljanja i repriza, korišćenju sve novog i novog tematskog materijala, obrazovanju samo jedne glavne kulminacije itd.

Prirodno, ova dva suprotna principa javljaju se u muzičkim delima redovno združeni, bilo u međusobnoj ravnoteži, bilo sa prevagom jednog od njih. Arhitektonski činilac preovlađuje u homofonoj muzici, pre svega u malim oblicima, a naročito u igrama i njima srodnim kompozicijama. U većim oblicima, kao i u polifonom stilu, znatno više dolazi do izražaja evolucioni moment (vidi, između ostalog, poglavlja 21 i 68).

Muzički oblik i drama

Tok muzičkog dela u čijoj građi preteže evolucioni moment možemo uporediti sa tokom književnog dela, npr. drame. Klasična struktura dramskog dela obuhvata: a) ekspoziciju (prikaz ličnosti, sredine i početne situacije), b) zaplet radnje i c) rasplet, rešenje sukoba. Na sličan način se u muzičkom delu najpre izlaže tematski materijal (u sonatnom obliku i u

[1]) H. Moser naziva arhitektonski princip „kristalinskim", a evolucioni „vitalnim".

fugi prvi odsek nosi isti naziv kao u drami: ekspozicija), zatim sledi njegova obrada ili uvođenje kontrastirajućeg materijala (što odgovara dramskom zapletu), da se najzad oblik zaokruži reprizom ili bar povratkom u osnovni tonalitet (rasplet). Glavna kulminacija se nalazi pri kraju muzičkog oblika, isto onako kao što se u drami moment najveće napetosti dostiže pred raspletom (tzv. peripetija, tj. sudbonosni obrt radnje) ili u trenutku samog raspleta.

Muzički oblik i arhitektura

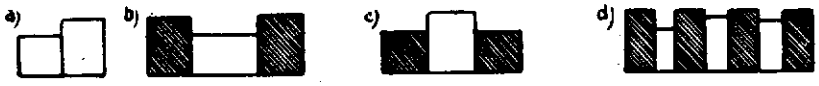
Da bismo, s druge strane, ilustrovali sličnosti između muzičkih i arhitektonskih oblika, pokušaćemo da prikažemo tok muzičkih formi grafičkim putem, vodeći računa o sadržaju pojedinih odseka i položaju kulminacije. Načinimo — grubo shematski — grafički prikaz sledećih oblika:

a) dvodelni oblik sa glavnom kulminacijom pri kraju (npr. period sa gradacijom u drugoj rečenici, ili preludijum i fuga — vidi III deo knjige);

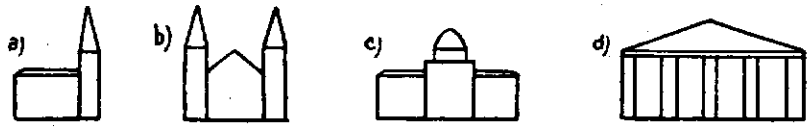
b) trodelni oblik u kome je srednji deo manje značajan po sadržaju od I dela i reprize (npr. oblik trodelne pesme — vidi poglavlje 11);

c) trodelni oblik sa glavnom kulminacijom u srednjem delu (npr. sonatni oblik — vidi VII deo knjige);

d) oblik u kome se glavna tema nekoliko puta ponavlja, smenjujući se sa odsecima drugačije sadržine (npr. rondo — vidi V deo knjige),



— i uporedimo ih sa sledećim arhitektonskim idejama:



II

OBLIK PESME

Iako naziv ukazuje na vokalno poreklo, oblik pesme kao tip — u raznim svojim vidovima — vrlo je rasprostranjen i u instrumentalnoj muzici.

10. Dvodelna pesma

Mala i velika dvodelna pesma

To je oblik sastavljen od dva perioda, ili od dva dela koji po veličini odgovaraju periodima. Prema tome da li su periodi mali ili veliki, razlikujemo *malu dvodelnu pesmu,* koja sadrži 2 × 8 taktova, i *veliku dvodelnu pesmu,* od 2 × 16 taktova (u slučaju da nema nepravilnosti u konstrukciji).

Dvodelna pesma je zaokružen oblik. Njena unutrašnja jedinstvenost je: *tematska* (oba njena dela su do izvesne mere slična, ili drugi sadrži delimično ponavljanje prvog), *harmonska* (može sadržati i modulacije — najčešće u bliže tonalitete, ali se završava u osnovnom tonalitetu) i *strukturalna* (delovi su iste ili približno iste veličine). Kratkoća dvodelne pesme ne dozvoljava znatnije tematske i harmonske kontraste; to je najmanji oblik koji se ovakvim kontrastima služi.

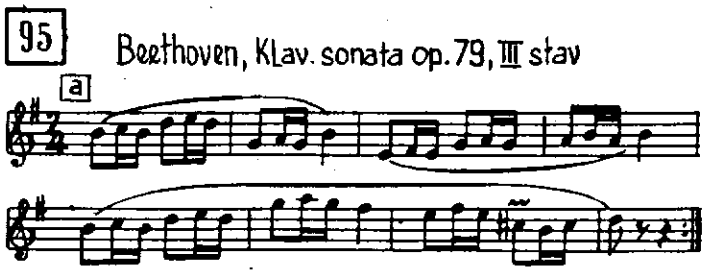
Postoje dva tipa dvodelne pesme, koji se razlikuju po strukturi svog drugog dela:

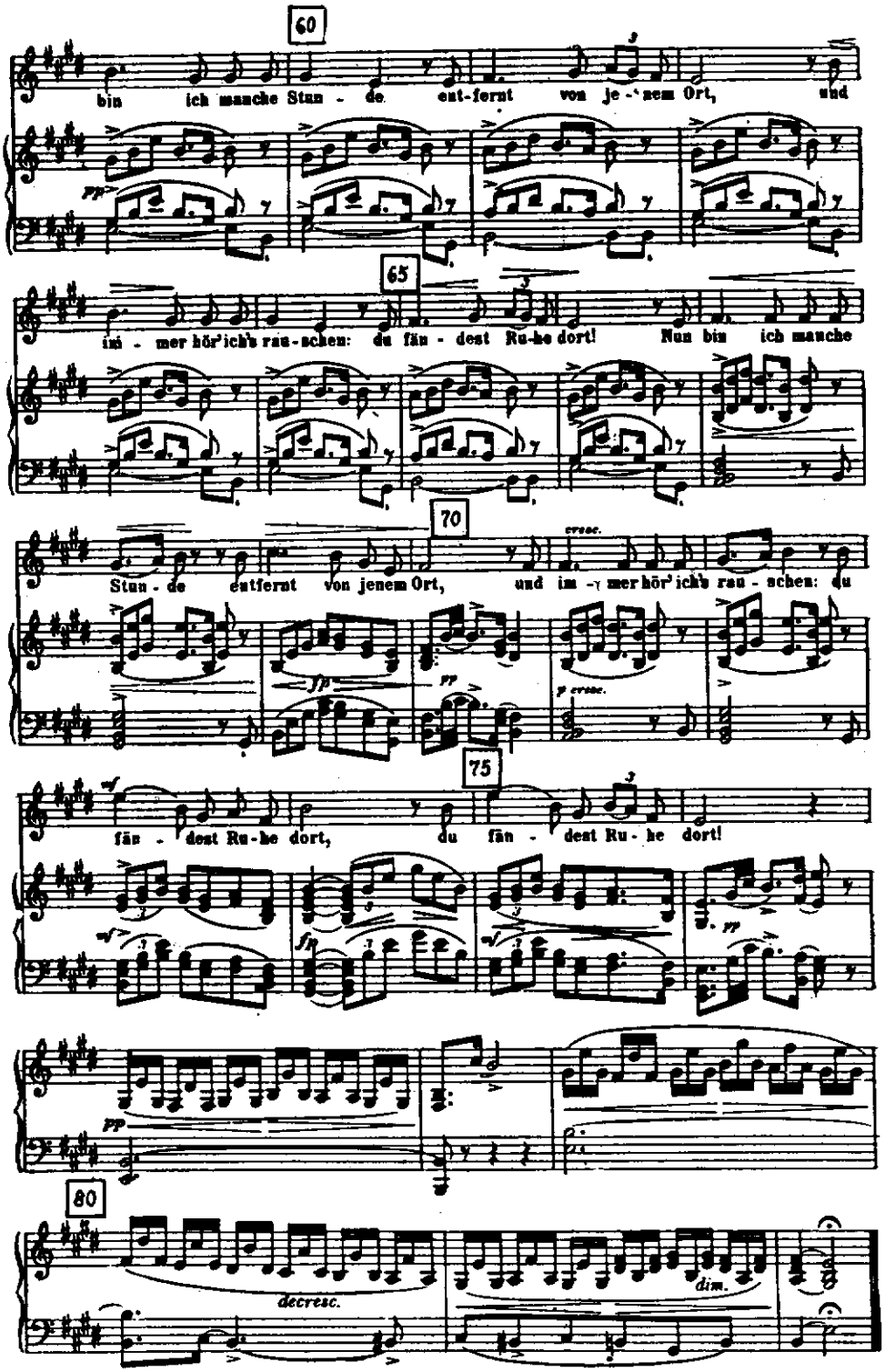
Osnovni oblik a b

1) *Osnovni oblik dvodelne pesme* ima shemu **a b**, pri čemu slova označavaju cele periode. (Katkad se mesto perioda nalazi niz od dve rečenice, ili mesto malog perioda velika rečenica.)

Prvi deo obično predstavlja normalni period koji se završava u osnovnom tonalitetu ili modulira u neki od najbližih tonaliteta.

Drugi deo je različit od prvog (naravno, ne previše), a završava se u osnovnom tonalitetu.




60
bin ich manche Stun - de ent-fernt von je - nem Ort, und
65
im - mer hör' ich's rau - schen: du fän - dest Ru-he dort! Nun bin ich manche
70
Stun - de entfernt von jenem Ort, und im - mer hör' ich's rau - schen: du
75
fän - dest Ru-he dort, du fän - dest Ru - he dort!
80
decresc.
dim.

16. M. P. Musorgski, „Vojskovođa", br. 4 iz ciklusa „Pesme i igre smrti"

Prokomponovani oblik pesme.

Tekst (A. Goleniščev-Kutuzov):

„Ori se bitka, blešte oklopi, urlaju nenasiti topovi; jure pukovi, lete konji i teku crvene reke. Plamti podne, ljudi se biju; spustilo se sunce, boj je još žešći; zapad blédi, ali se neprijatelji tuku sve jarosnije i ljuće.

I pala je noć na bojno polje, čete se u mraku razišle. Sve se utišalo, i u noćnoj magli stenjanja se uznela k nebu. Tada, obasjana mesečinom, na svom bojnom konju, svetlucajući belinom kostiju, pojavila se Smrt. I u tišini, slušajući vapaje i molitve, puna gordog zadovoljstva, kao vojskovođa obišla je uokrug mesto bitke. Uspevši se na brežuljak osvrnula se, zastala, osmehnula, i nad bojnim poljem razlegao se sudbinski glas:

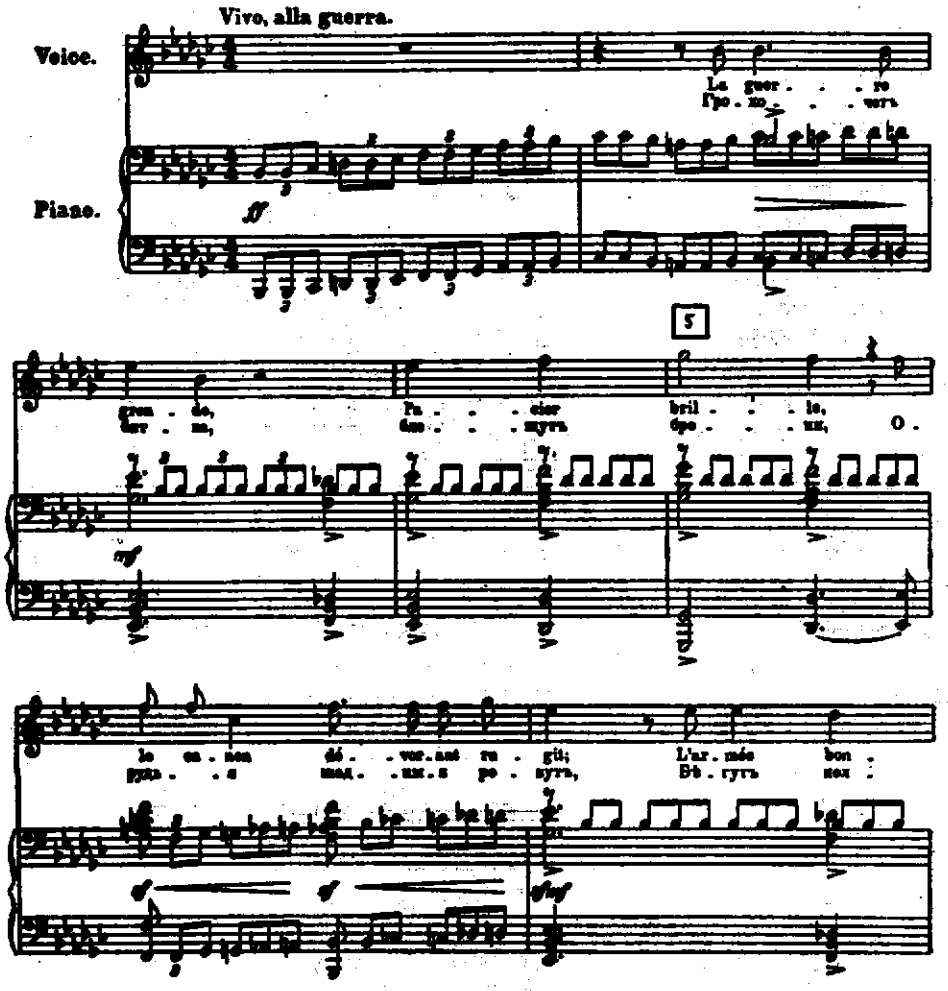
'Svršena je bitka, ja sam sve pobedila! Svi ste se preda mnom smirili, borci! Život vas je zavadio, ja pomirila; složno ustajte na smotru, mrtvi! Svečanim maršem prođite, hoću da prebrojim svoju vojsku; zatim u zemlju složite svoje kosti, da slatko u zemlji otpočinete od života. Godine će neosetno proći za godinama, među ljudima će nestati spomena o vama. No ja neću zaboraviti, i gromko ću nad vama držati pir u ponoćni čas. Plesom ću utabati tešku hladnu zemlju, da kosti navek ne mogu napustiti senku groba, da nikad ne ustanete iz zemlje!' "

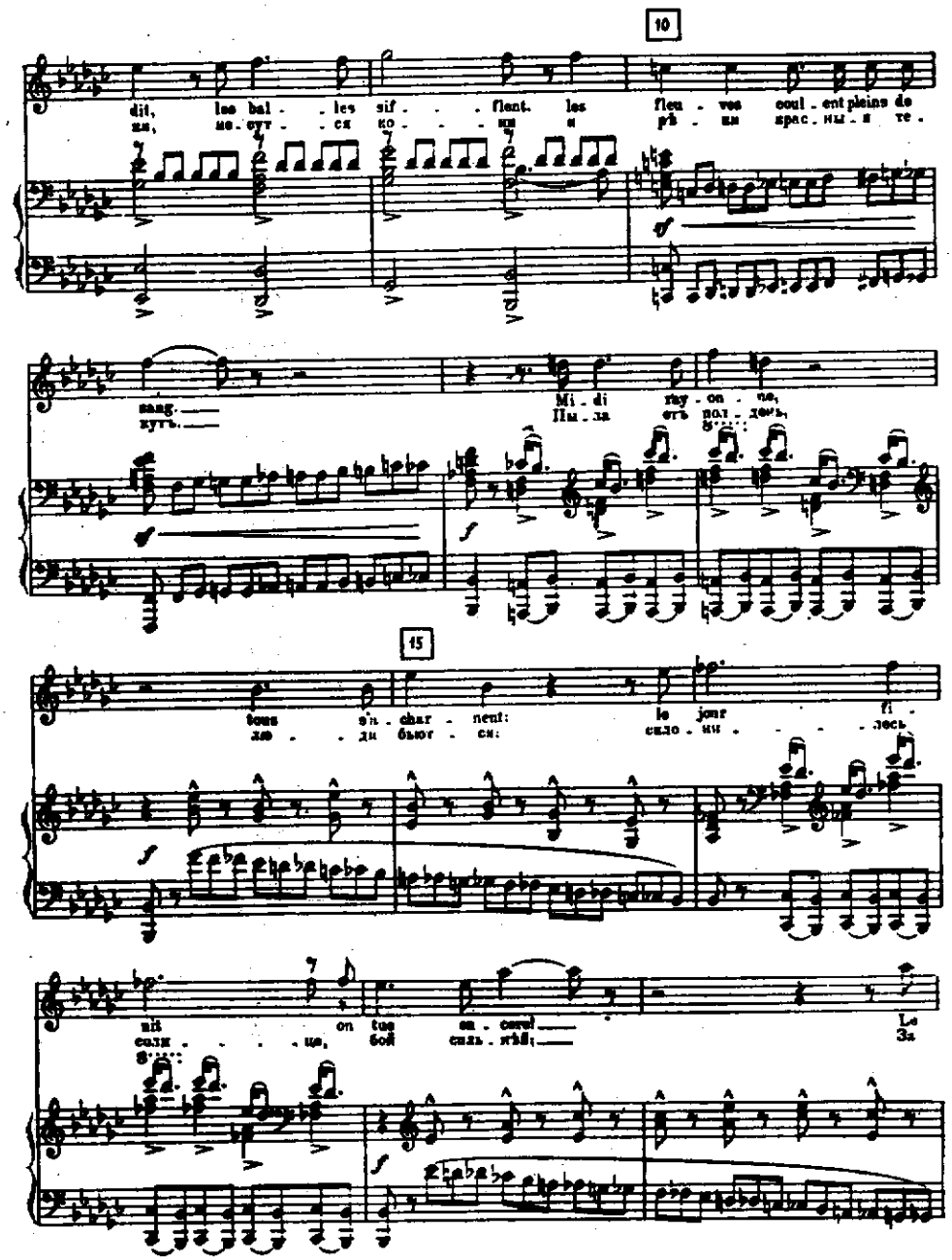
Sledeći verno poetski tekst, kompozitor je izgradio pesmu u tri glavna, međusobno povezana odseka: I. bitka, II. pojava Smrti, III. marš. Nema ni tematskog ni tonalnog zaokruženja forme (zaokruženi su samo I i III odsek uzeti ponaosob), već jedinstvo celine rezultira u prvom redu iz dramaturškog razvoja teksta. Ipak, postoje izvesne motivske korespondencije između pojedinih odseka, ali ne u smislu reprize.

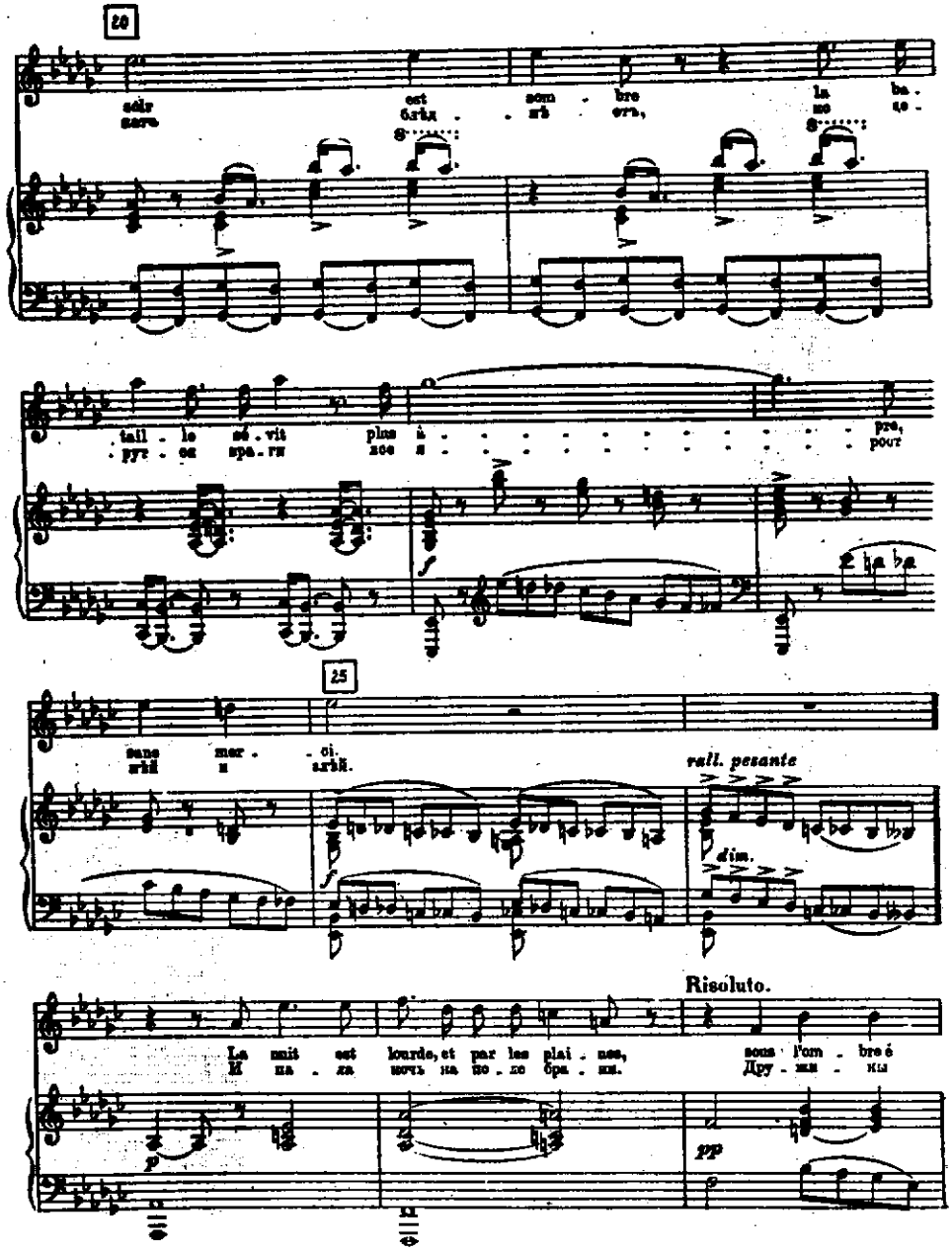
I odsek — Vivo, alla guerra (t. 1—26). Prikaz bitke, ali bez naturalističke ilustrativnosti; uzvitlani pokret triola podvlači burni, dramatični izraz. Oblik dvodelan (**a b**), tonalitet es-moll. — Deo **a** donosi, posle dva takta uvoda na dominanti („generalni predtakt"), lanac od dve male rečenice (4 + 5 taktova) sa kadencama na T i na DD. Deo **b**, novog motivskog sadržaja, obuhvata 15 taktova: prvo se javlja četvorotakt započet na es : V, zatim se on ponavlja na način slobodne sekvence, da pri sledećoj sekventnoj transpoziciji nastupi deljenje i kadenca na es : I (t. 23), potvrđena sa 3 takta proširenja (međutim, vokalna deonica kadencira tek u toku ovog proširenja, u t. 25).

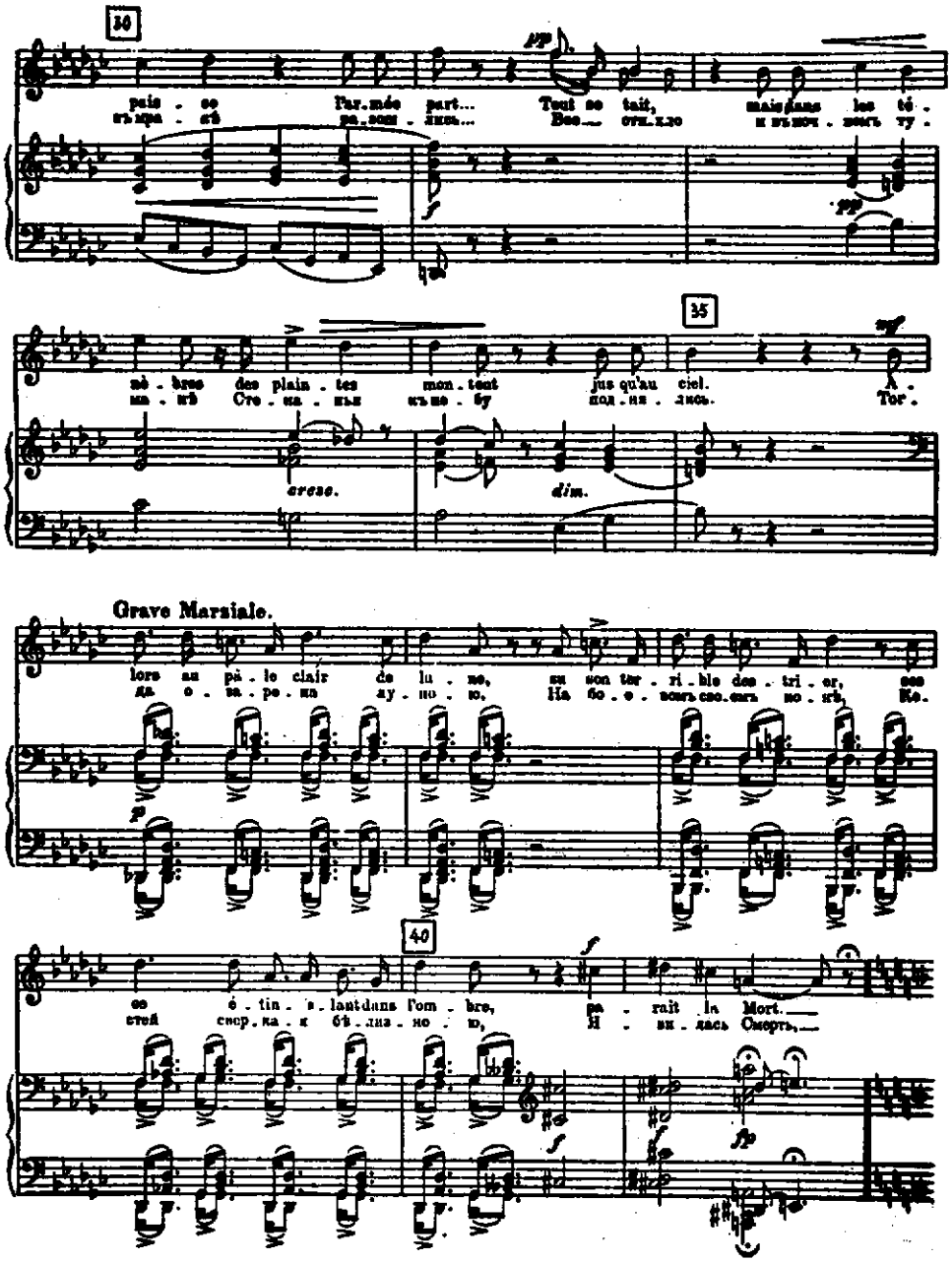
II odsek (t. 27—60) pun je kontrasta, i dočarava nestvarnu atmosferu pesničkog teksta. T. 27—35 su niz od dve rečenice (5 + 4 takta), obe sa kadencom na es : V (opis bojnog polja u noći). T. 36—41: rečenica od dva trotakta, sa karakterističnim punktiranim ritmom koji je bio prvi put upotrebljen u t. 12 i dalje (Grave, marciale — dolazak Smrti). Tonaliteti kroz koje se kreće ova rečenica jesu: Des — b — Des — A (= d : V). Time je uveden tonalitet d-moll, koji će dominirati do kraja forme. Sledi novi niz od tri rečenice (8 + 4 + 7 taktova, sve sa kadencama na d : V), recitativnog karaktera. U drugoj od njih nagovešten je — u klaviru (t. 50—51) — glavni tematski element na kome će biti izgrađen sledeći, III odsek pesme.

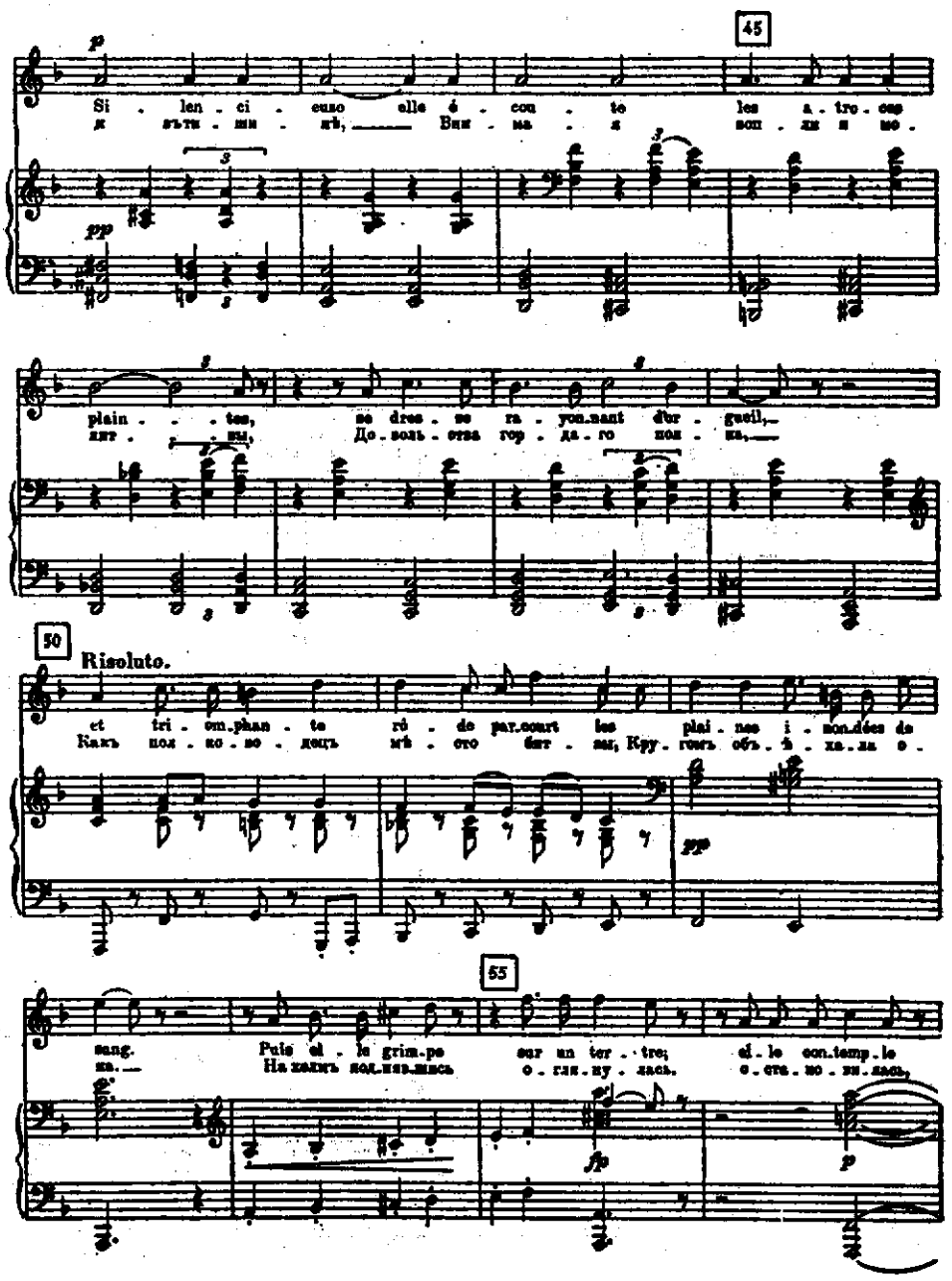
III odsek (t. 61—93) ima marševski karakter: jezivo svečani trijumf Smrti u ritmu pompeznog marša. Tonalitet d-moll. Struktura se bliži strofičnoj. — T. 61—68 su niz od dve male rečenice, obe sa kadencama na d : V, i čine 8-taktnu strofu, koja se sa manjim izmenama ponavlja (t. 69—76). Zatim se još dvaput ponavlja samo prva rečenica strofe: prvi put u Poco meno mosso (t. 77—80, sa glavnom melodijskom linijom u klaviru), drugi put u A tempo, pomposo (t. 81—84, gde vokalna deonica ponovo preuzima vodeću ulogu). T. 85—93 igraju ulogu kode, još delimično izgrađene na motivima marša, i većim delom ukotvljene na ritmizovanom pedalu tonične kvinte.

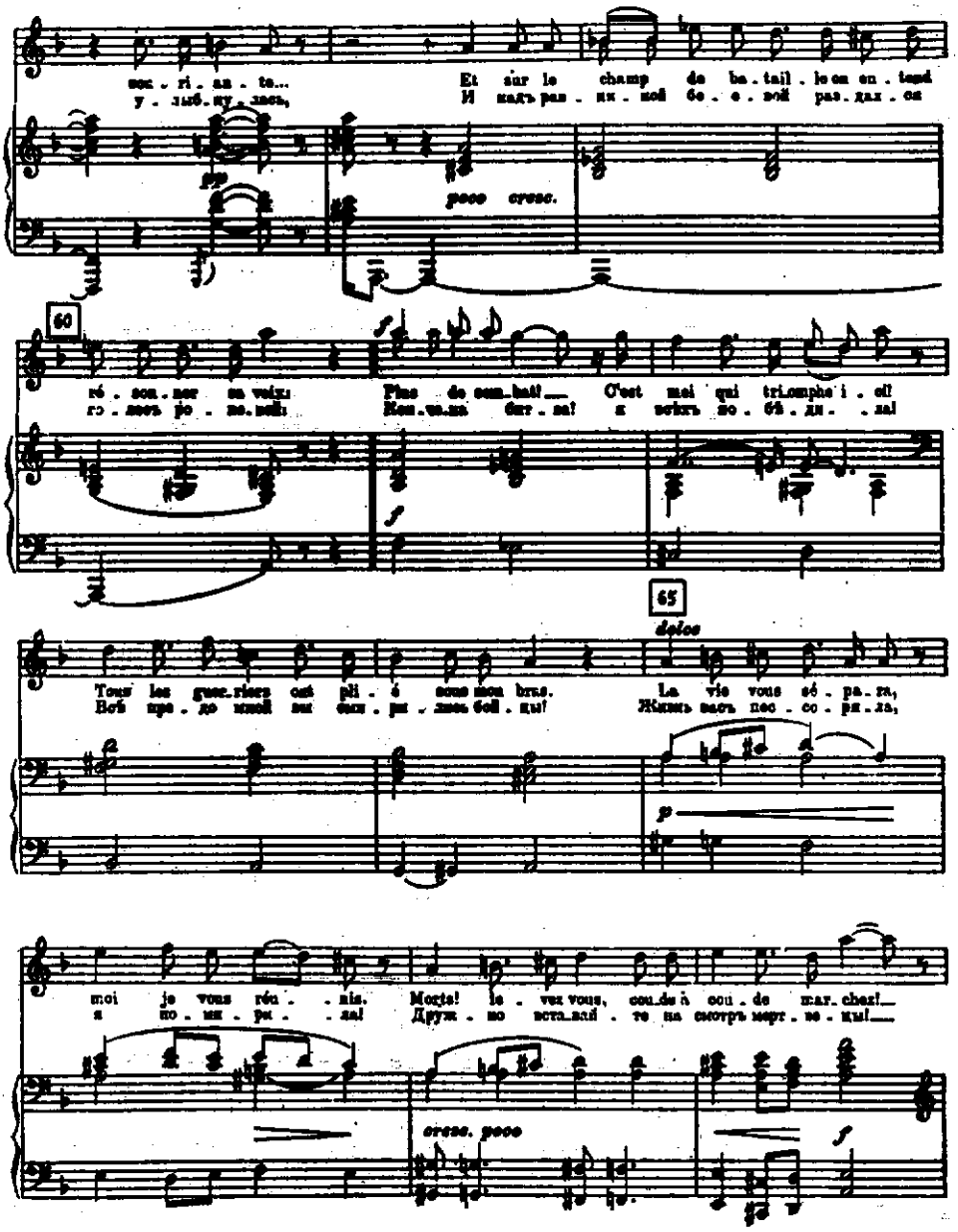



10
dit, les bal - les sif - flent. les fleu - ves coul - ent pleins de
ни, не - сут - ся ко - ни и рѣ - ки крас - ны - я те -
sang.
кутъ.
Mi - di ray - on - ne,
Пы - за отъ пол - день,
15
tous s'a - char - nent: le jour fi -
лю - ди бьют - ся: сило - ни - лось
nit on tue en - core!
соли - це, бой силь - нѣй;
Le
За


20
soir est som - bre la ba -
вагъ блѣд - нѣ - отъ, по це -
tail - le sé - vit plus à - pre,
- рут - ся вра - ги все я - рост
25
sans mer - ci.
жѣй и алѣй.
rall. pesante
dim.
Risoluto.
La nuit est lourde, et par les plai - nes, sous l'om - bre é
И па - ла ночь на по - ле бра - ни. Дру - жи - ны


30
pp
pais - se l'ar.mée part... Tout se tait, mais dans les té -
въ мра - кѣ ра.зош - лись... Все... отн.хло и въ ноч - номъ ту -
f
pp
35
mf
nè - bres des plain - tes mon - tent jus qu'au ciel. A -
ма - нѣ Сте - на - нья къ не - бу под - ня - лись. Tor -
cresc.
dim.
Grave Marziale.
lors au pâ - le clair de lu - ne, su son ter - ri - ble des - tri - er, ses
да о - за - ре - на ау - но - ю, На бо - е - вомъ сво - емъ ко - нѣ, Ке -
p
40
f
ce é - tin - s - lant dans l'om - bre, pa - rait la Mort.
стей свер - ка - я бѣ - лиз - но - ю, Я - ви - лась Смерть,
f
fp


45
Si . len . ci . euse elle é . cou . te les a . tro . ces
plain . . tes, se dres . se ra . yon.nant d'or . gueil,
50
Risoluto.
et tri . om.phan . te ré . de par.court les plai . nes i . non.dées de
55
sang. Puis el . le grim.pe sur un ter . . tre; el . le con.temp.le


sou - ri - an - te... Et sur le champ de ba - tail - le on en - tend
у - лыб - ну - лась, И надъ рав - ни - ной бе - е - вой раз - дал - ся
pp
poco cresc.
60
ré - son - ner sa voix: Plus de com - bat! C'est moi qui tri - omphe i - ci!
го - лосъ ро - ко - вой: Кон - ча - на бит - ва! я всѣхъ по - бѣ - ди - ла!
f
65
dolce
Tous les guer - riers ont pli - é sous mon bras. La vie vous sé - pa - ra,
Всѣ пре - до - мной вы сми - ри - лись бой - цы! Жизнь васъ пес - со - ри - ла,
p
moi je vous réu - nis. Morts! le - vez vous, cou - de à cou - de mar - chez!
я по - ми - ри - ла! Друж - но вста - вай - те на смотръ мерт - ве - цы!
cresc. poco
f

70

For - mez les rangs, dé - fi - lez tous de - vant moi! Je veux pas - ser mon ar -
Мар - шемъ тор - же - ственнымъ ми - мо прой - ди - те, Бой - ско же - е я хо -

mée en re - vue! A - près vos os pour - ri - ront dans la ter - re,
чу со - счи - тать; Въ зем - лю, по - томъ, сво - и ко - сти сло - жи - те,

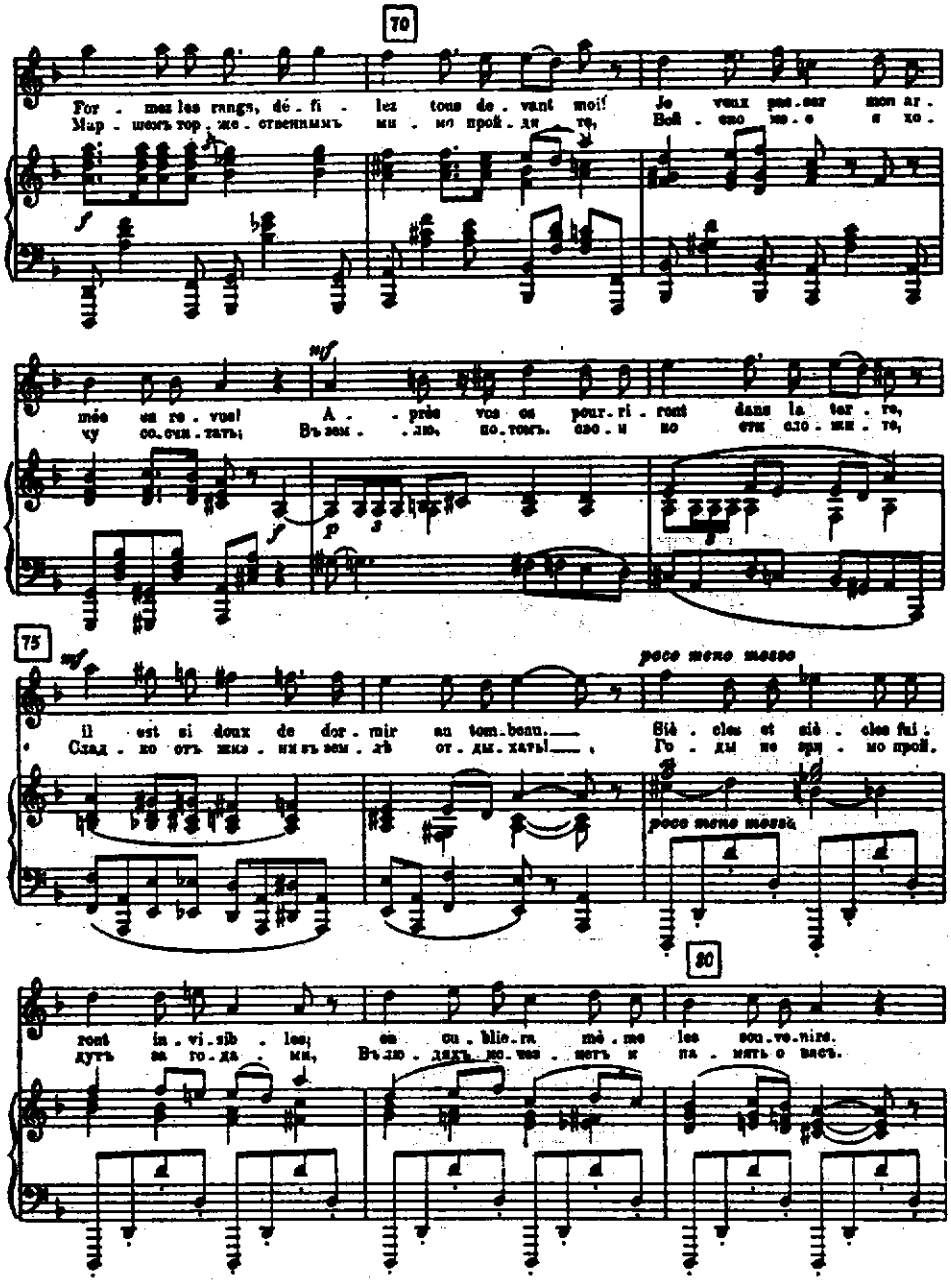
75

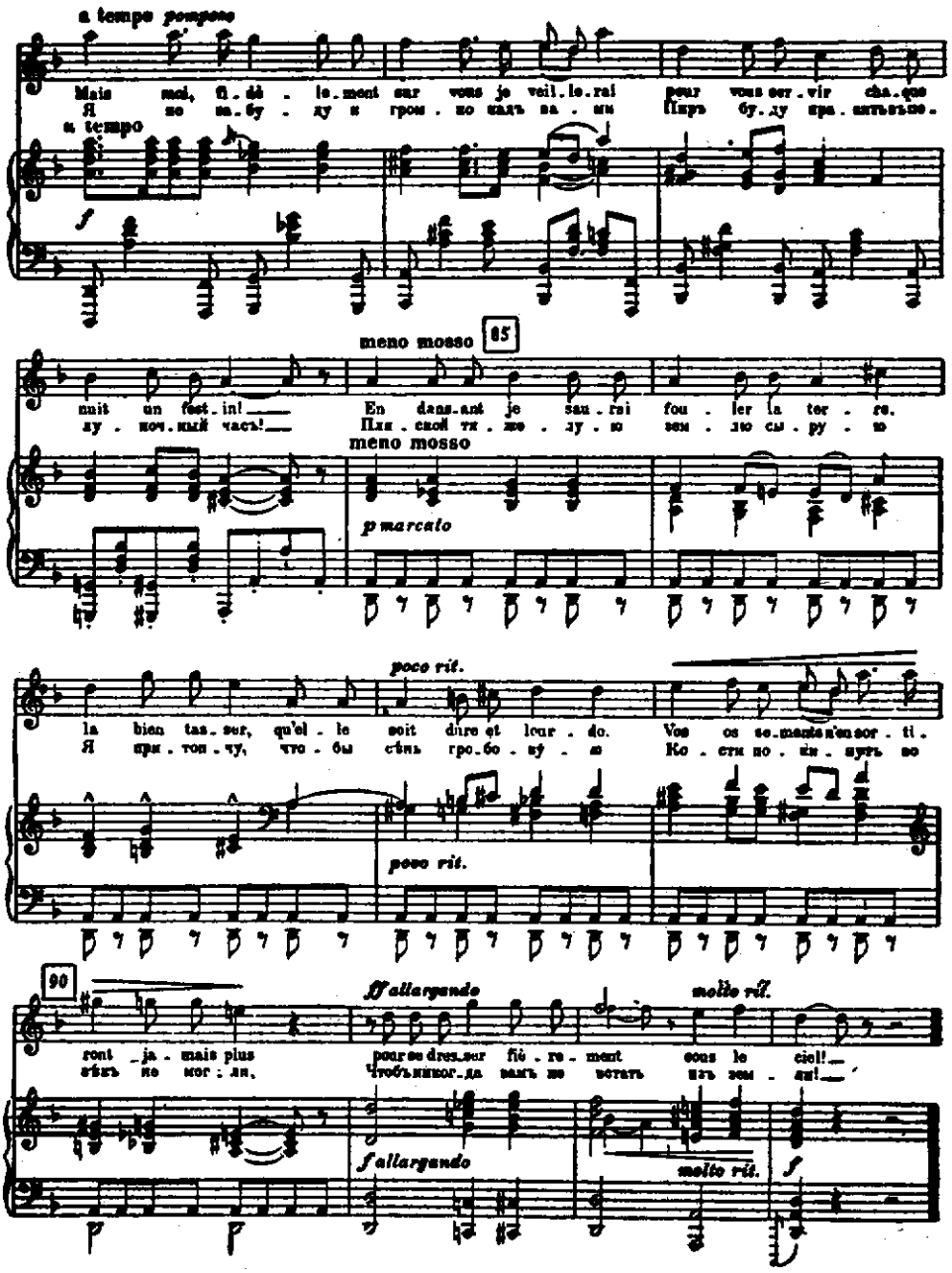
il est si doux de dor - mir au tom - beau. Siè - cles et siè - cles fui -
Слад - ко отъ жиз - ни въ зем - лѣ от - ды - хать! Го - ды не зри - мо прой -

poco meno mosso

80

ront in - vi - sib - les; en cu - blie - ra mè - me les sou - ve - nirs.
дутъ за го - да - ми, Въ лю - дяхъ ис - чез - нетъ и па - мять о васъ.




a tempo pomposo
Mais moi, fi-dè-le-ment sur vous je veil-le-rai pour vous ser-vir cha-que
Я не за-бу-ду и гром-но надъ ва-ми Пиръ бу-ду пра-вить въ по-
a tempo
f
meno mosso
85
nuit un fest-in! En dans-ant je sau-rai fou-ler la ter-re.
ду-ночный часъ! Пля-ской тя-же-лу-ю зем-лю сы-ру-ю
meno mosso
p marcato
poco rit.
la bien tas-ser, qu'el-le soit dure et lour-de. Vos os se-ments n'en sor-ti-
Я при-топ-чу, что-бы сѣнь гро-бо-ву-ю Ко-сти по-ки-нуть во
poco rit.
90
ff allargando
molto rit.
ront ja-mais plus pour se dres-ser fiè-re-ment sous le ciel!
вѣкъ не мог-ли, Чтобъ никог-да вамъ не встать изъ зем-ли!
f allargando
molto rit.
f

17. St. St. Mokranjac, „Kozar"

Mešoviti hor sa karakterom skerca, zasnovan na narodnim motivima (iz pesama „Cigančica" i „Kraj Vardara stajaše"), slobodno obrađenim, prilagođenim novom tekstu i uobličenim u prokomponovanu formu.

Shema:	uvod	a	b	b_1	prelaz (= uvod)	a	b	c	d	Coda
broj taktova:	4	14	11	11	4	14	8	10	12	14

Uvod se sastoji od poziva „Ajde de!", čiji kvartni motiv ima svoj prototip u pojedinim narodnim melodijama koje je Mokranjac uneo u svoje Rukoveti (npr. „Niknalo" iz X i „Kalugere" iz XI rukoveti).

a: prva glavna misao, u f-mollu, imitaciono izložena na način koji podseća na početak dvostrukog fugata. Struktura: 4 + (4 + 2) + 4 takta.

b i **b_1**: druga glavna misao, ritmički srodna prvoj, ali u istoimenom F-duru. Struktura: **b** = ponovljena 4-taktna rečenica + 3 takta proširenja; **b_1** = trotakt + ponovljena 4-taktna rečenica. Nadovezuje se ponavljanje uvodnog „Ajde de!"

a se doslovno ponavlja, sa novim tekstom — kao da počinje druga strofa. Taj utisak je pojačan započetim ponavljanjem odseka **b**, koje zatim sledi, ali je od njega sačuvana samo prva 4-taktna rečenica, a druga rečenica je izmenjena radi postizanja gradacije — u saglasnosti sa zahtevima teksta.

c donosi u t. 67 kulminaciju („Lele, le, kozice"), ostvarenu kako melodijskim i dinamičkim vrhuncem, tako i harmonskom napetošću (silazne hromatske sekvence), a potom sledi postepeno stišavanje. Struktura: 4 + (2 + 2) + 2 takta; osnovni f-moll sa istupanjima u es-moll i B-dur. Neposredno se nadovezuje odsek **d**, motivski oslonjen na **b**, a izveden u kanonskom dijalogu alta i tenora, u vidu 8-taktne rečenice + 4 takta proširenja, u f-mollu. Smirenje na dominanti.

Koda iz motiva **b_1** završava kompoziciju u istoimenom F-duru. Ponovljena 4-taktna rečenica + 6 taktova sa istupanjem na molsku S i plagalnom kadencom.

Allegro scherzando

С. Аз - де де!

А. Аз - де де!

Т. Аз - де де!

Б. Аз - де де!

5

О - туд и - де лу - до мла - до, лу - до мла - до не - же - ле - но, ка - ва - та му

О - туд и - - - - де лу - - до

О - туд и - де лу - - до мла - - до

О - туд и - - - -

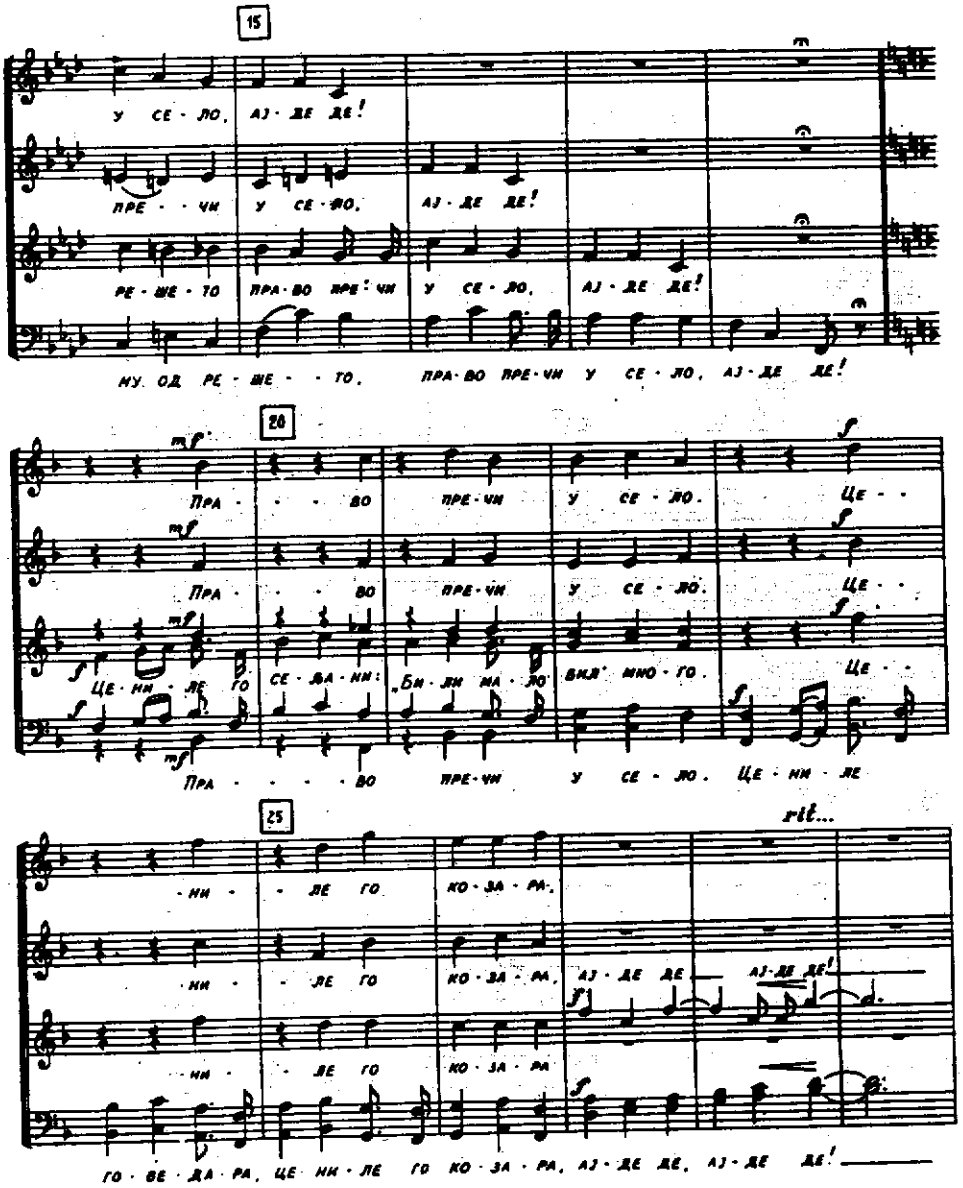
10

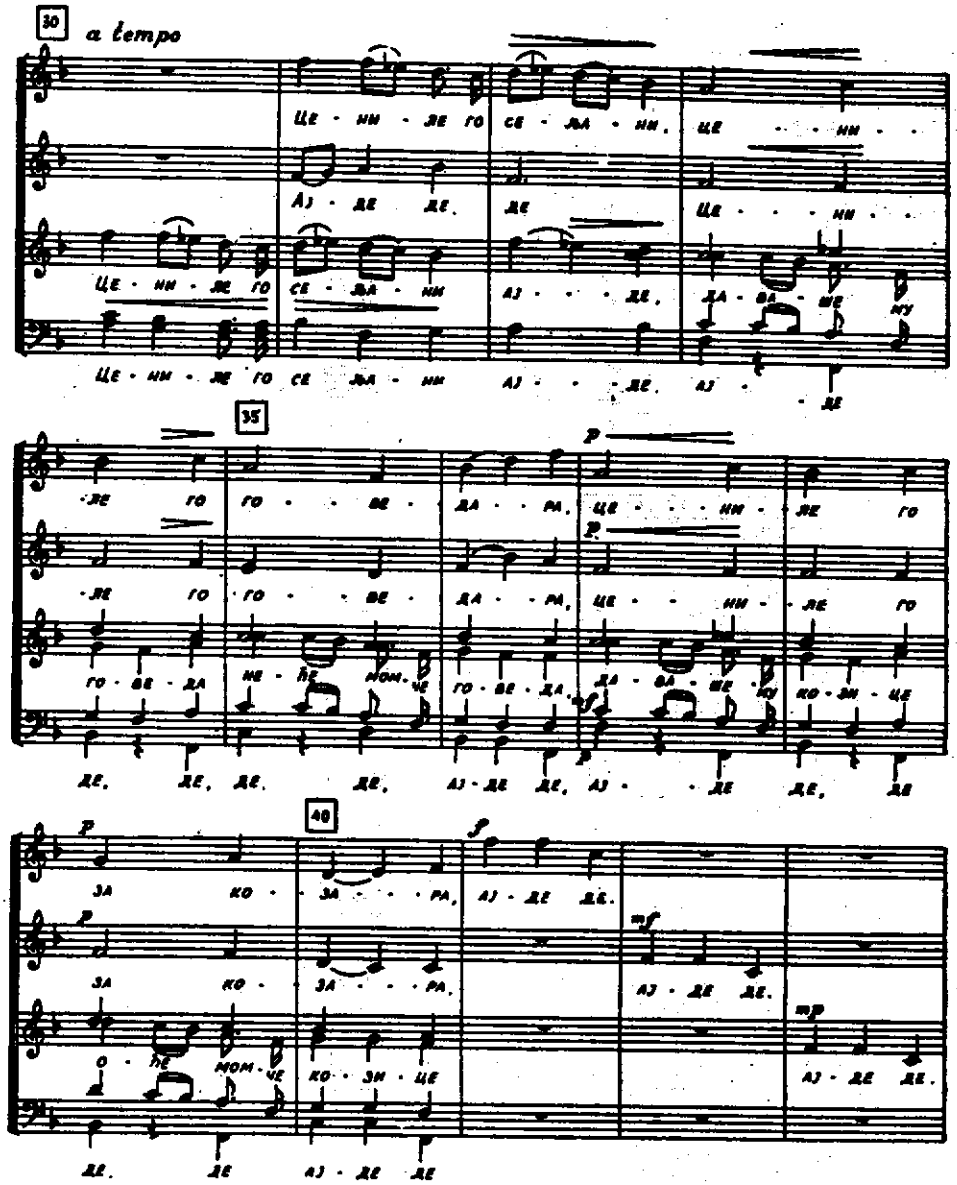
од за - зо - вец, о - пан - ци му од ре - ше - то, пра - во пре - ми

мла - - до не - - же - - ле - - но, пра - - во

не - же - - ле - - но, о - - пан - - ци му од

де лу - - - - до, о - пан - ци


15
У СЕ - ЛО, АЈ - ДЕ ДЕ!
ПРЕ - - ЧИ У СЕ - ЛО, АЈ - ДЕ ДЕ!
РЕ - ШЕ - ТО ПРА - ВО ПРЕ - ЧИ У СЕ - ЛО, АЈ - ДЕ ДЕ!
НУ ОД РЕ - ШЕ - - ТО, ПРА - ВО ПРЕ - ЧИ У СЕ - ЛО, АЈ - ДЕ ДЕ!
20
mf
ПРА - - - ВО ПРЕ - ЧИ У СЕ - ЛО. ЦЕ - -
ПРА - - - ВО ПРЕ - ЧИ У СЕ - ЛО. ЦЕ - -
ЦЕ - НИ - ЛЕ ГО СЕ - ЉА - НИ: „БИ - ЛИ МА - ЛО ВИЛ' МНО - ГО. ЦЕ - -
ПРА - - - - ВО ПРЕ - ЧИ У СЕ - ЛО. ЦЕ - НИ - ЛЕ
25
rit...
- НИ - - ЛЕ ГО КО - ЗА - РА,
- НИ - - ЛЕ ГО КО - ЗА - РА, АЈ - ДЕ ДЕ АЈ - ДЕ ДЕ!
- НИ - - ЛЕ ГО КО - ЗА - РА
ГО - ВЕ - ДА - РА, ЦЕ НИ - ЛЕ ГО КО - ЗА - РА, АЈ - ДЕ ДЕ, АЈ - ДЕ ДЕ!


30
a tempo
Це - ни - ле го се - ља - ни, це - - ни - -
Ај - де де, де Це - - - ни - -
Це - ни - ле го се - ља - ни ај - - - де, да - ва - ше му
Це - ни - ле го се ља - ни ај - - - де, ај - - де
35
-ле го го - - ве - да - - ра, це - - - ни - ле го
-ле го го - - ве - да - - ра, це - - ни - ле го
го - ве - да не - ће мом - че го - ве - да, да - ва - ше му ко - зи - це
де, де, де, де, ај - де де, ај - - де де, де
40
за ко - за - - - ра, ај - де де.
за ко - за - - - ра, ај - де де.
о - ће мом - че ко - зи - це ај - де де.
де, де ај - де де

45

БИ-РА-ЈЕ ГО СВИ СЕ-ЈА-НИ БИ-РА-ЈЕ ГО ЗА КО-ЗА-РА

ДА-ДО - - - ШЕ МУ

ДА-ДО-ШЕ МУ СЕ - -

ЛЈ-ДЕ ДЕ, ДА-ДО - -

50

ДА-ДО-ШЕ МУ ТРИ КО-ЗИ-ЦЕ, ТРИ О-ТЕ-РА, ДВЕ ДО-ТЕ-РА, ЗА СЕ ЧУ-ДИ

ТРИ КО - ЗИ - - ЦЕ, ТРИ О-ТЕ-РА, ДВЕ ДО-ТЕ-РА, ЗА СЕ ЧУ-ДИ

-ЈА - НИ ТРИ . КО - - ЗИ - - ЦЕ, ТРИ О - - ТЕ-РА, ДВЕ

-ШЕ МУ ТРИ КО - - ЗИ - - ЦЕ, ТРИ О-ТЕ - -

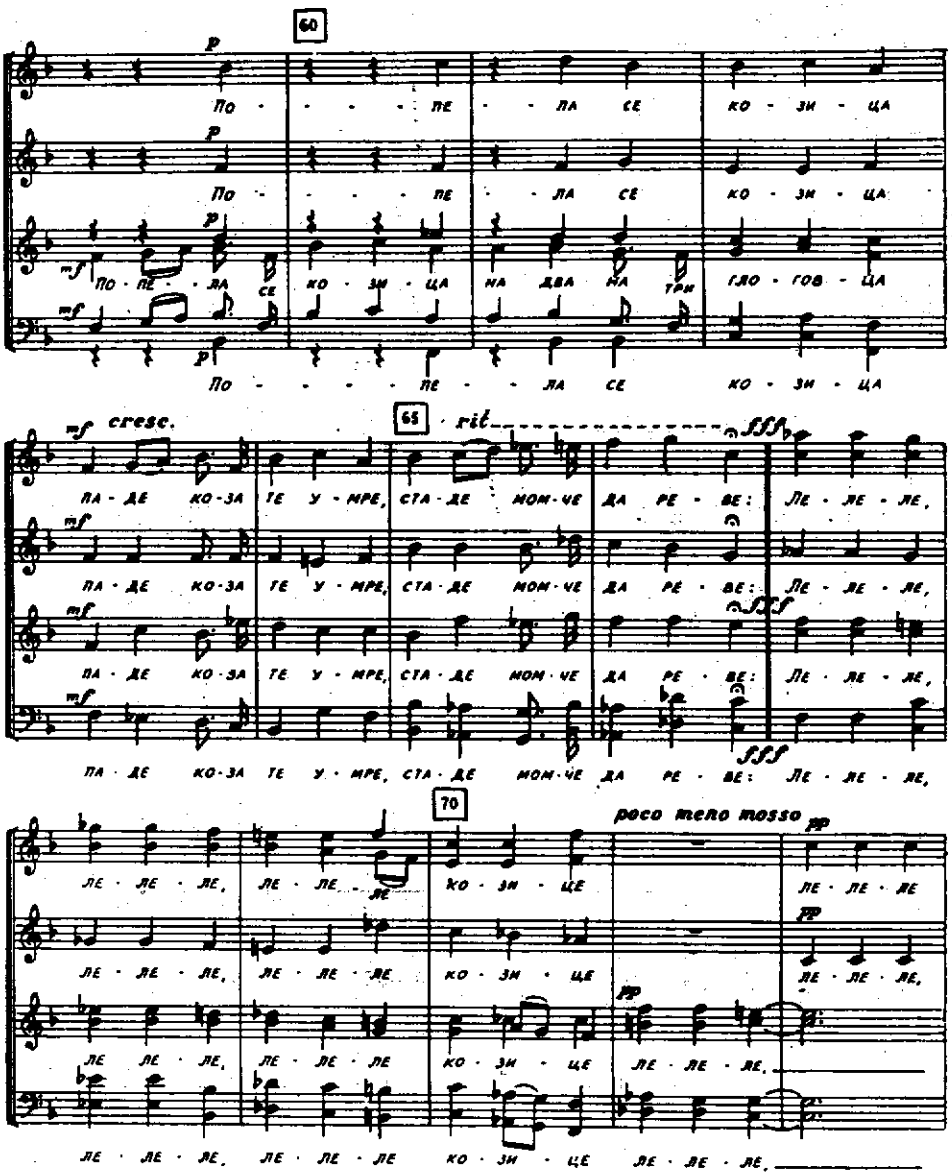
55

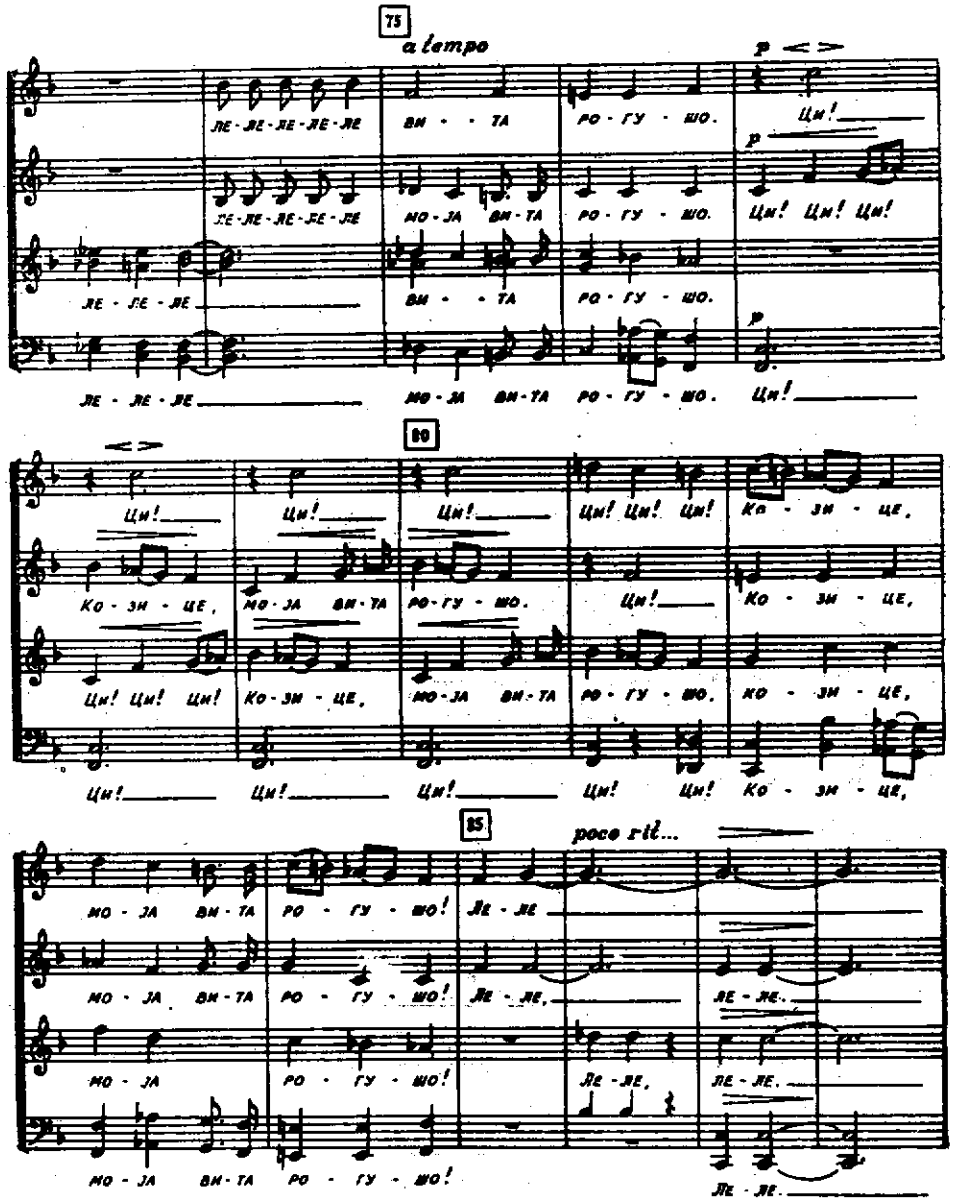
КО-ЗА НЕ-МА, КО-ЗА ДЕ.

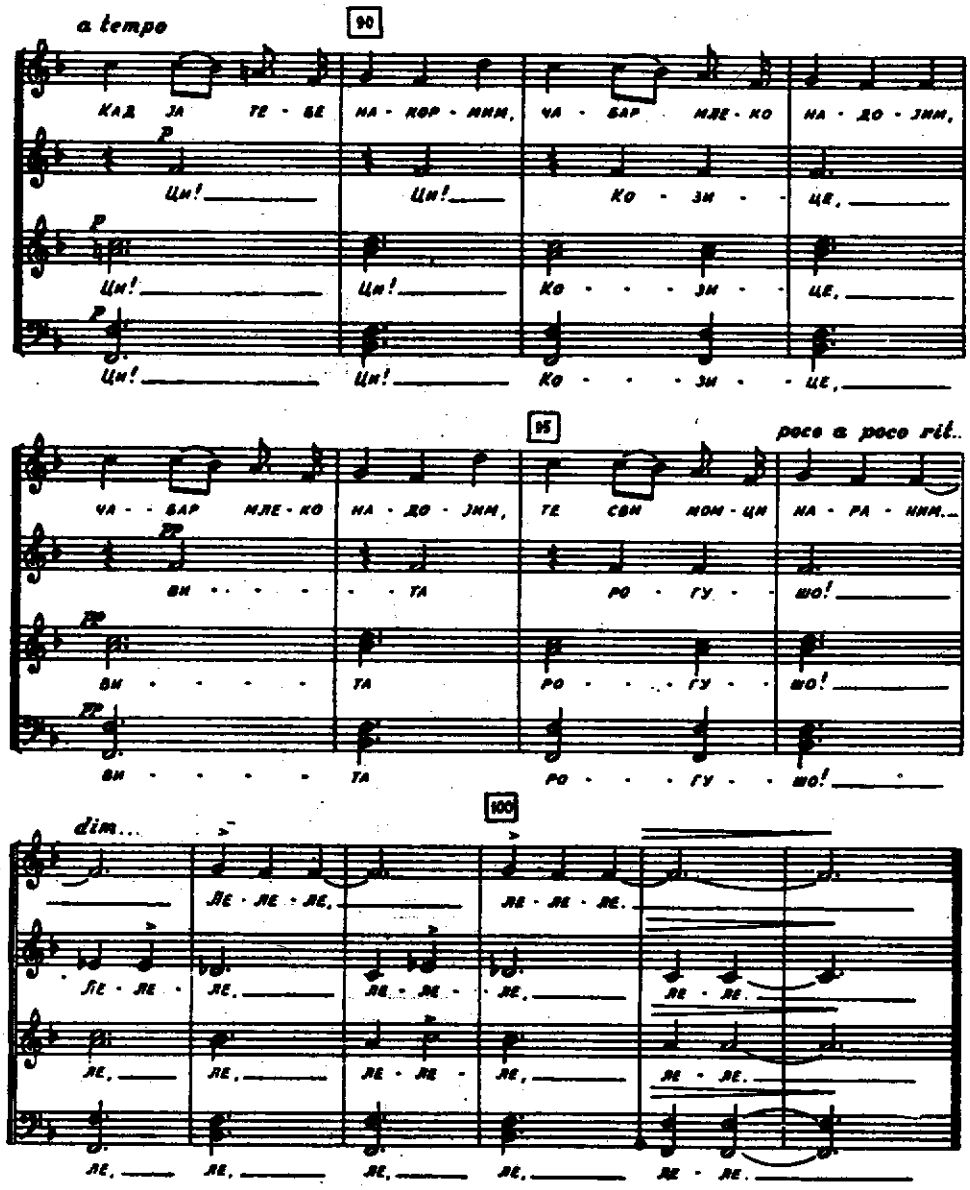
КО-ЗА ДЕ, КО-ЗА ДЕ, КО-ЗА ДЕ.

ДО-ТЕ-РА, ЗА СЕ ЧУ-ДИ КО-ЗА НЕ-МА КО-ЗА ДЕ.

-РА ДВЕ ДО - - ТЕ - - РА, ЗА СЕ ЧУ-ДИ КО-ЗА НЕ-МА КО-ЗА ДЕ


60
По - - - - пе - - ла се ко - зи - ца
По - - - - пе - - ла се ко - зи - ца
По - пе - - ла се ко - зи - ца на два на три гло - гов - ца
По - - - - пе - - ла се ко - зи - ца
cresc.
65
rit.
па - де ко - за те у - мре, ста - де мом - че да ре - ве: Ле - ле - ле,
70
poco meno mosso
ко - зи - це
ле - ле - ле


75
a tempo
ЛЕ-ЛЕ-ЛЕ-ЛЕ-ЛЕ ВИ - - ТА РО - ГУ - ШО. Ци!
ЛЕ-ЛЕ-ЛЕ-ЛЕ-ЛЕ МО-ЛА ВИ-ТА РО-ГУ-ШО. Ци! Ци! Ци!
ЛЕ - ЛЕ - ЛЕ ВИ - - ТА РО - ГУ - ШО.
ЛЕ - ЛЕ - ЛЕ МО-ЛА ВИ-ТА РО-ГУ-ШО. Ци!
80
Ци! Ци! Ци! Ци! Ци! Ци! Ко - зи - це,
Ко - зи - це, МО-ЛА ВИ-ТА РО-ГУ-ШО. Ци! Ко - зи - це,
Ци! Ци! Ци! Ко-зи-це, МО-ЛА ВИ-ТА РО-ГУ-ШО. Ко - зи - це,
Ци! Ци! Ци! Ци! Ци! Ко - зи - це,
85
poco rit...
МО - ЛА ВИ-ТА РО - ГУ - ШО! Ле - ле
МО - ЛА ВИ-ТА РО - ГУ - ШО! Ле - ле, Ле - ле.
МО - ЛА РО - ГУ - ШО! Ле - ле, Ле - ле.
МО - ЛА ВИ-ТА РО - ГУ - ШО! Ле - ле.


a tempo
90
Кад за те - бе на - кор - ним, ча - бар мле - ко на - до - јим,
Ци! Ци! Ко - зи - це,
Ци! Ци! Ко - - - зи - це,
Ци! Ци! Ко - - - зи - це,
95
poco a poco rit.
ча - бар мле - ко на - до - јим, те сви мом - ци на - ра - ним.
ви - - - - - та ро - гу - шо!
ви - - - - та ро - - - гу - шо!
ви - - - - та ро - - - гу - шо!
100
dim...
Ле - ле - ле, ле - ле - ле.
Ле - ле - ле, ле - ле - ле, ле - ле.
ле, ле, ле - ле - ле, ле - ле.
ле, ле, ле, ле, ле - ле.

LITERATURA

Altmann, W.: Kammermusikkatalog, Leipzig 1931.

Andreis, J.: Historija muzike, Zagreb I sv. 1951, II 1952, III 1954.

Andreis, J. (urednik): Muzička enciklopedija, Zagreb I sv. 1958, II 1963.

Andreis, J. — Zlatić, (urednici): Yugoslav Music, Beograd 1959.

Berendt, J. E: Das Jazzbuch, Frankfurt a/M 1953.

Blume, F. (urednik): Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1949. i dalje

Bussler, L.: Musikalische Formenlehre, 5. izd. Berlin 1931.

Chominski J. M.: Formy muzyczne, Krakow I sv. 1954, II 1956.

Čolić, D. (urednik): Katalog dela članova Udruženja kompozitora Srbije, Beograd 1953.

Dufourcq, N. (urednik): La musique des origines à nos jours, Paris 1946.

Đorđević, T.: Srpske narodne igre, Beograd 1907.

Đorđević, V.: Srpske narodne melodije, Beograd I sv. 1928, II 1931.

Đorđević, V.: Srpske igre za violinu, Beograd 1933.

Evans, E.: Beethoven's Symphonies Described and Analysed, London s.a.

Feather, L.: The Encyclopedia of Jazz, New York 1955.

Högler, F.: Geschichte der Musik, II sv. Wien 1949.

d' Indy, V.: Cours de composition musicale, Paris I sv. 1903, II 1909. III 1933.

Ivančan, I.: Narodni plesovi Hrvatske, Zagreb 1957.

Janeček, K.: Hudebni formy, Praha 1955.

Janković, Lj. i D.: Narodne igre, Beograd I sv. 1934, II 1937, III 1939, IV 1948, V 1949, VI 1951, VII 1952.

Janković, Lj. i D.: Dvadeset narodnih igara, Beograd 1949.

Jelinek, H.: Anleitung zur Zwölftonkomposition, Wien 1952.

Jirák, K. B.: Nauka o hudebnich formách, 5. izd. Praha 1946.

Klauwell, O.: Die Formen der Instrumentalmusik, 2. izd. Leipzig 1918.

Kovačević, K.: Hrvatski kompozitori i njihova djela, Zagreb 1960.

Krehl, S.: Musikalische Formenlehre. I. Die reine Formenlehre, Leipzig 1905; II. Die angewandte Formenlehre, Leipzig 1911.

Leichtentritt, H.: Musikalische Formenlehre, 5. izd. Leipzig 1952.

Leichtentritt, H.: Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, Berlin 1921.

Lučić, F.: Polifona kompozicija, Zagreb 1954.

Marks, F. H.: The Sonata, its Form ind Meaning, London s. a.

Martens, H. (urednik): Musikalische Formen in historischen Reihen, Berlin s. a.

Nef, K.: Geschichte der Symphonie und Suite, Basel 1920.

Nemetz-Fiedler, K.: Abriss der musikalischen Formenlehre, Wien 1948.

Neumann, W.: J. S. Bach's Chorfuge, Leipzig 1938.

Parry, M. — Lord, A. B.: Srpsko-hrvatske junačke pjesme, I sv. Cambridge — Beograd 1954.

Pauer, E.: Musical Forms, London 1923.

Ratz, E.: Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1951.

Richter, A.: Die Lehre von der Form in der Musik, Leipzig 1904.

Riemann, H.: Analyse von Beethovens Klaviersonaten, Berlin I sv. 1918, II 1919, III 1919.

Riemann, N.: Grundriss der Kompositionslehre. I. Allgemeine Formenlehre, 3. izd. Leipzig 1905; II. Angewandte Formenlehre, 4. izd. Leipzig 1910.

Riemann, H.: Handbuch der Fugenkomposition, Leipzig 1914.

Riemann, H.: Handbuch der Musikgeschichte, II sv. Leipzig 1907.

Riemann, H.: Musikalische Dynamik und Agogik, 1884.

Riemann, H.: Musiklexikon, 11. izd. (uredn. A. Einstein) Berlin 1929.

Rihtman, C.: Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine (Bilten Instituta za proučavanje folklora u Sarajevu), Sarajevo 1951.

Schering, A.: Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1927.

Schlüter, P.: Die Anfänge des modernen Streichquartetts, 1939.

Способин, И. В.: Музыкальная форма, Москва 1947.

Stearns, M.: The Story of Jazz, New York 1958.

Stephan, R. (urednik): Fischer's Lexikon der Musik, Frankfurt a/M 1957.

Stöhr, R. — Gál, H. — Orel, A.: Formenlehre der Musik, Leipzig 1933.

Stojić, P.: Mi igramo, Sarajevo 1954.

Šin, O.: Nauka o kontrapunktu, Beograd 1949.

Širola, B.: Hrvatska narodna glazba, Zagreb 1940.

Širola, B.: Pregled povjesti hrvatske muzike, Zagreb 1922.

Škerjanc, L. M.: Od Bacha do Šostakoviča, Ljubljana 1959.

Ukmar, V. — Cvetko, D. — Hrovatin, R.: Zgodovina glasbe, Ljubljana 1948.

Ulanov, B.: Histoire de Jazz, Paris 1955.

Vanický, J. (urednik): Umeni vokalni polyfonie, Praha 1955.

Vasiljević, M.: Tonalne osnove našeg muzičkog folklora (Jugoslovenski muzički folklor sv. I), Beograd 1950.

Vasiljević, M.: Narodne melodije iz Sandžaka, Beograd 1953.

Wiehmayer, Th.: Musikalische Formenlehre in Analysen, Magdeburg 1927.

Wörner, K. H.: Neue Musik in der Entscheidung, 2. izd. Mainz 1956.

Žganec,V.: Međumurje u svojim pjesmama, Zagreb 1957.

Žganec, V.: Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja, Zagreb 1950.

Žganec, V. — Sremec, N.: Hrvatske narodne pjesme i plesovi, Zagreb 1951.

Živković, M.: Rukoveti Stevana Mokranjca, Beograd 1957.

REGISTAR POJMOVA

Masnim brojevima strana obeležena su značajnija mesta i čitava poglavlja gde se dotični pojam obrađuje ili spominje.

U zagradi iza naziva pojma navedeni su drukčiji načini pisanja, kao i sinonimi koji se u tekstu pojavljuju. Npr. **Rad s motivom** (motivski rad, razrada motivskog materijala) znači da se na stranama čiji brojevi slede nalazi bilo termin „rad s motivom", bilo neki od ostalih, u zagradi navedenih termina.

Abgesang 63
A cappella 85, 97, 198, 203, 214, 216, 218, 219, 238, 240, 241, 242, 245, 246
Accelerando 50
Accentus v. Akcentus
Agogika 50, 67
Air 126, 223
Akcent v. Naglasak
Akcentus 199, 214, 238
Albumblatt v. List iz albuma
Aleatorika 197
Alemanda 67, 71, 103, 126, 128, 129, 138
Allo modo 106
Allargando 50
Alla tedesca 129
Alleluia 200, 201, 203
Allemande v. Alemanda
Alternativo 60, 67, 127
Ambrozijansko pevanje 199, 200
Angleza (anglaise) 76, 132
Ansambli, kamerni v. Kamerni ansambli; **vokalni** v. Vokalni ansambli
Antem (anthem) 240
Antifono pevanje 199
Antiklimaks 47, 57, 153
Apsolutna muzika 185, 186, 187, 192, 235
Apsolutne izmene motiva v. Izmene
Apstraktni oblik 9
Arabeska 64
Arhitektonski princip 50, 88, 191, 192, 194, 198
Arhitektura 50, 51
Arija 9, 63, 113, 117, 220, 221, 222—223, 224, 225, 235, 237, 238, 239, 241, 243
Arijeta 223
Ariozo 221, 225, 238, 239
Ars nova 216, 242
Atematizam 9, 194, 196
Atonalnost 9, 194, 195
Augmentacija 16, 21, 23, 90, 95, 97, 157
Avanera v. Habanera

Badineri (badinerie) 126
Bagatela 59, 64
Bajon 83
Balada vokalna 216, 242, 245, 246, 247; instrumentalna 184
Balet 72, 134, 224, 237, 240
Baletske svite 128
Balkanski mol 206
Ballade, ballata v. Balada
Ballad-opera 234
Balletto, ballo 132, 216
Balun 77
Bar 63, 192, 200, 202, 209, 242
Barkarola (barcarolle) 64
Barok 55, 66, 85, 88, 90, 104, 110, 112, 113, 120, 139, 187, 193, 194, 219, 220, 222, 223, 234, 239, 245
Barokna sonata 97, 132, 135—138; v. i Kancona, Crkvena sonata, Kamerna sonata, Trio-sonata
Barokna svita 55, 67, 68, 70, 75, 103, 104, 106, 107, 125—133, 138, 171, 174, 176, 180, 223
Barokne igre 67, 75, 103, 125, i dalje, 129—133, 138, 140
Barokni dvodelni oblik 55, 95, 100, 128—129, 138, 139, 140, 151, 223; analiza u Prilogu 291
Barokni koncert 97, 101, 139, 175—176
Bas-dans (basse-danse) 132
Basso continuo v. Kontinuo
Basso ostinato v. Ostinatni bas
Bayon v. Bajon
Bdenije 242

Beantwortung v. Odgovor
Be-bop 82
Bečki klasicizam v. Klasicizam
Begin (beguine) 83
Berceuse v. Uspavanka
Beskrajna melodija 191, 225
Beskrajni kanon 89
Binari 199
Bitematski sonatni oblik 135, 139
Blek botom (black bottom) 82
Blue notes 81
Blues (bluz) 81, 82
Bolero 73, **74**
Boogie-woogie (bugi-vugi) 81, 82
Bordun 206
Bosa nova (bossa nova) 83
Bourrée v. Buré
Branl (bransle) 132
Brojevi v. Numere
Budnice 247
Buré 126, 127, 128, **131**
Burleska 64, 126, 128

Caccia v. Kaća
Cakewalk v. Kekuok
Calypso v. Kalipso
Canarie v. Kanari
Canso 242
Canti carnascialeschi v. Pokladne pesme
Cantus firmus 85, 88, 90, 104, 112, 202, 203, 212, 213, 214, 239, 241
Canzona v. Kancona; **c. da suonar** 136
Canzonetta v. Kanconeta
Capriccio v. Kapričo
Carioca v. Karioka
Catch v. Keč
Centralni odsek razvojnog dela 152
Cezura 27, 30, 50, 95, 151; odsustvo cezure 102, 191, 215
Cha-cha-cha v. Ča-ča-ča
Chaconne v. Čakona
Chanson 136, 187, **217**, 219, 241
Chant sans paroles v. Pesma bez reči
Charakterstück v. Karakterni komad
Charleston v. Čarlston
Chorus 82
Ciaccona v. Čakona
Cigančica 77
Ciklični oblici 55, 59, 62, 68, 100, 114, 117, 120, 121, 124, **125**, **135**, 159, 198
Ciklični princip **170**, 171, 191
Ciklus komada (slobodni ciklus) 64, 134; **c. pesama** **244—245**
Coda v. Koda
Comes v. Komes
Commedia dell'arte 234
Concentus v. Koncentus
Concertino v. Končertino
Concerto da camera, c. da chiesa 175
Concerto grosso v. Končerto groso
Conductus v. Konduktus
Consertum 175
Contradanza, contredanse v. Kontradanca
Cool jazz 82
Corrente v. Kuranta
Countrydance v. Kontradanca
Couperinov rondo 119, **120—121**, 122, 126, **176**
Couplet v. Kuplet
Courante v. Kuranta
Crescendo 47, 48, 50
Crkvena sonata **136—138**, 158, 171, 175, **176**, 180, 219
Crkvene lestvice v. Modalne lestvice
Crkveni koncerti 175, 239
Csárdás v. Čardaš
Cucaracha v. Kukarača

Ča-ča-ča 83
Čačak 77
Čakona 88, **112—113**, 117—118, 127, 129; v. Pasakalja
Čardaš 76
Čarlston 82
Čeona tema 128, 193, 223
Češke igre 74
Četvorka 77
Četvorostruka fuga 97
Četvorostruki kontrapunkt 86, 162
Četvorotakt 27, 29, 30, 41; č. kao dvotakt 27, **30**
Čin 224, 225
Čindara 77

Da capo 62
Da capo-arija **223**, 234
Dantz 128, 132
Deklamacija teksta 199, 219, 243, 248
Deljenje motiva **22—23**, 24, 41, **56**, 57, 152, 153, 192
Deljivi dvotakt v. Složeni dvotakt
Deo motiva **12**, 22
Deskripcija v. Tonsko slikanje
Dévéloppement v. Sprovođenje, Razvojni deo
Diferencias 106
Dijalog, govoreni u operi 225, 236, 247
Diminucija 17, 23, 26, 90, 95, 97, 105
Diminuendo 47, 48, 49, 50
Dinamika kao karakteristika motiva 12; d. kao faktor oblika 47, 48 (v. Fraziranje); dinamičke izmene motiva 19; dinamički kontrast v. Kontrast; d. vrhunac v. Vrhunac
Diskantus (discantus) **212**, 213
Disonanca 49, 219
Distih 207
Divertimento 133, 167, 173, **174—175**; d. u fugi v. Međustav

Divisions 106
Dixieland 81
Dodekafonija 195—197; dodekafonska serija 116, 195—197
Dodole 77, 204
Dokompanovanje 22
Dominanta 29, 33, 48, 53, 56, 92, 93, 112, 121, 147, 156, 157, 158, 209
Dominantni tonalitet 34—35, 56, 59, 60, 90, 92, 93, 94, 100, 122, 128, 135, 138, 139, 147, 148, 151, 163, 165, 223
Doslovno ponavljanje motiva 19; dvotakta 30
Double v. Dubl
Drama 50—51, 224, 225; dramski elementi u muzici 50—51, 143, 151, 157, 174
Dramatski madrigal 219
Dramma per musica 224, 247
Dramska muzika v. Scenska muzika
Dramska uvertira v. Uvertira
Drmeš 77
Druga tema u sonatnom obliku 129, 139, 141—142, 143, 147, 148—150, 152, 156—157, 160, 161—162; u Scarlattijevom sonatnom obliku 138; u rondu 122; u sonatnom rondu 163
Drugi razvojni deo v. Završno razvijanje
Društvene igre 76
Društveni kanon 90
Dubl 106, 127, 128, 129, 130
Ductia 126
Duet 220, 221, 223, 239, 241
Duetiranje 171, 178
Duks 92, 93, 94, 95
Duo, sonatni 171
Duplum 213
Durchführung v. Sprovođenje, Razvojni deo
Durski osnovni tonalitet 34, 148
Đuvački kvintet v. Kvintet
Dux v. Duks
Dvodelna pesma 52—55, 56, 58, 59, 63, 64, 65, 67, 72, 79, 106, 121, 128, 146, 163, 164, 208, 211, 222; osnovni oblik 52, 211, 243; prelazni oblik između dvodelne i trodelne 53—54, 56, 58, 64, 211; barokna v. Barokni dvodelni oblik
Dvodelni oblik 8, 63, 79, 95, 100, 103, 138, 139, 198, 208; v. i Dvodelna pesma, Barokni dvodelni oblik
Dvoperiod 38
Dvostruka ekspozicija v. Ekspozicija
Dvostruka fuga 96, 97, 99, 112, 162
Dvostruki kanon 90, 105
Dvostruki koncert 175, 179
Dvostruki kontrapunkt 86, 93, 96
Dvotakt 27—29, 37, 40, 41, 56, 145, 208; d. u sklopu rečenice 29—32; v. i Ponovljeni dvotakt, Korespondentni dvotakti, Niz dvotakta
Đipan 77
Đurđevka 79

Džez v. Jazz

Eho 126
Eho-efekt 43
Ekloga 64
Ekoseza 74, 76
Ekphonesis 203
Ekspozicija 50—51; u fugi 91, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 137; u sonatnom obliku 8, 59, 135, 138, 139, 140, 143, 144—151, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 180; dvostruka ekspozicija u koncertu 176, 178
Elegija 64
Elektronska muzika 197
Elizija 44
Emprompti (impromptu) 64, 66
Engleski diskant 214
Engleski tip svite 127
Engleski valcer v. Vals boston
Enharmonija 59, 60, 61
Enigmatski kanon v. Zagonetni kanon
Epilog 151
Epizoda u pesmi 62, 64, 164; u fugi v. Međustav; u rondu 121, 123, 124; u Vivaldijevom obliku koncerta 127, 176; epizodna tema u sonatnom obliku 117, 161, 162, 169, 183, 185, 194
Epske pesme 204
Estampida 126
Été 76
Etida 9, 15, 59, 65—66, 102, 245
Evolucioni princip 50, 88, 102, 155, 191, 192, 194, 198

Falso bordone v. Fo-burdon
Fandango 75
Fanfare 70
Fantazija 88, 97, 102, 127, 128, 170, 183—184, 186, 222, 243; v. i Quasi una fantasia
Farandola 76
Faux-bourdon v. Fo-burdon
Figura 14—15, 22, 65, 66, 102, 107, 121, 147, 243
Figuracija 14—15, 66, 101, 150; harmonska f. 14, 63, 101, 102, 103; melodijska f. 15, 101; figurativni tonovi 20, 47; figurirana pratnja 45, 54; figurirani pasaž 16
Figuralne varijacije v. Ornamentalne varijacije
Filmska muzika 134, 248
Finale u sonati 165, 166, 167; u kadrilu 76; u operi 199, 224; u valceru 72
Fo-burdon 214
Fokstrot 82
Folklor, jugoslovenski muzički 28; v. i Jugoslovenske narodne igre, Jugoslovenske narodne pesme
Forlana 75, 132

Formalne varijacije v. Ornamentalne varijacije
Formalni plan 47
Fortspinnung 128
Foxtrott v. Fokstrot
Fragmentarnost strukture 53, 56, 122, 148, 151, 158, 192
Française 132
Francuska uvertira 110, 127, 158, **180**
Francuske igre 76
Francuski tip svite 127
Fraza 27, 48, 49, 50, 200, 207, 208
Fraziranje 48—49, 50
Friška (friska) 76
Frotola (frottola) **216—217**, 218
Fuga 51, **66**, 88, **91—99**, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 110, 112, 114, 115, 126, 136, 137, 143, 144, 154, 162, 165, 166, 183, 187, 194, 219, 235; tema **91—92**; odgovor **92—93**; ekspozicija **93**, 94, 95; razvojni deo **93—94**, 95; završni deo **94**, 95; nepravilnosti **94—96**; dvostruka f. **96**; trostruka f. **96**; vokalna f. **97**; primeri iz literature 97; f. u cikličnim oblicima 97, 126, 165, 166; f. u varijacijama 115; analiza u Prilogu 262, 265
Fugato 99, 103, 105, 130, 146, 154, 162
Fugeta 99, 103, 110
Fugirani rad 99, 137, 138, 166, 176, 180, 216; v. i Fugato, Polifoni rad
Furijant (furiant) 69, 74

Gagliarda, gaillarde v. Galjarda
Galantni stil 140
Galop 76
Galjarda 75, **126**, 127
Gavota (gavotte) 67, 126, 128, **130—131**
Generalbas v. Kontinuo
Generalni predtakt (Generalauftakt) 22
Gesellschaftskanon v. Društveni kanon
Giga, gigue v. Žiga
Gimel 214
Glava teme 91, 145; v. Čeona tema
Glavna tema v. Prva tema
Gli (glee) 219
Glosa, glosado 106
Gopak 75—76
Gradacija 22, 23, 47, 114, 150, 153, 155
Grand opéra v. Velika opera
Gregorijanski horal **199—202**, 212, 213, 238, 240
Ground 112
Grundthemen 25
Grupa I teme 146; **grupa II teme** 148
Gudački kvartet, g. kvintet, g. trio v. Kvartet, Kvintet, Trio
Gymel v. Gimel

Habanera 15, **75**, **83**
Hali-gali 83
Halling 76
Harmonija kao karakteristika motiva 12; h. kao faktor oblika 29, 32, 41, **47—48**; harmonska (akordska) figuracija **14**, **63**, 101, 102, 103; harmonske izmene motiva **19**; harmonski kontrast v. Kontrast; h. plan v. Modulacioni plan; h. završetak v. Kadenca
Havanaise v. Habanera
Heterofonija 204, 206
Himne **200—201**, 202, 203, 216
Historicus 237, 238
Hoketus 213, 214
Homofonija 40, 50, 71, 88, 90, 99, 103, 135, **136**, **140**, **180**, 183, 215, 217, 218
Hoquetus v. Hoketus
Hor 63, 97, 214, 216, 217; h. u sastavu vokalno-instrumentalnih oblika 117, 224, 225, 234, 235, 237, **238**, 239, 241; v. i Horska pesma
Horal v. Gregorijanski horal, Protestantski horal
Horalna fantazija 105
Horalna fuga **105**, 203
Horalna kantata 239
Horalna misa 240
Horalna pasija 238
Horalna predigra 88, **104—105**, 203
Horalne varijacije 88, 105, **112**, 125
Hornpajp (hornpipe) 132
Horska kantata 239
Horska pesma renesansna (chanson) **217**; novija **245—247**; analiza u Prilogu **363**; v. i Hor
Hota (jota) 75
Hromatika 219
Hromatski madrigal 219
Hully gully v. Hali-gali
Humoreska 64

Idealizovane igre v. Stilizovane igre
Idée fixe 25, 168, 188
Igre 50, 67, 69, 237; barokne **129—133**; jugoslovenske **77—80**; novije **71—76**; i. XX veka **81—84**, 236
Imitacija **20**, 85, 88, 91, 92, 99, 103, 105, 110, 130, **136**, 146, 214, 215, 218, 239
Impresionizam **192**, 235
Impromptu v. Emprompti
Improvizacija 66, 82, 177, 197, 204, 214
Instruktivne etide 65
Instrumentalni komadi, mali 55, 59, **63—67**
Instrumentalni kontrapunkt **85**, 125
Interludijum 236, 237
Intermeco (intermezzo) kao mali oblik **64**; i. u baroknoj sviti **126**, 127; i. kao scenski oblik 234
Intonacija 101
Intrada 70, 128, 174
Introdukcija v. Uvod
Invencija 88, **100—101**, 103, 173
Inverzija **18**, 90, 95, 97, 130, 149, 166, 195, 196
Inverzna fuga 97

Ispisano ponavljanje (ispisana repeticija) **54**, 58, 59, 62, 151
Istoimeni tonalitet 56, 60, 108, 113, 115, 122, 125, 127, 147, 156, 157, 163, 165
Istupanje 34, 35
Italijanska uvertira 140, 173, **180**
Italijanske igre 75
Izmene motiva ritmičke **16—17**, 168; melodijske **18—19**, 168; i. pri ponavljanju (izmenjeno ponavljanje) **19**; i. teme u varijacijama 107, 108; i. u reprizi 54, 56, 62, 157—158, 161—162, 195
Izoritmički motet 213
Izuzeci u obliku pesme **62—63**; fuge **94—96**; ronda **124**; sonate **160—163**; sonatnog ronda 164; sonatnog ciklusa **166—167**; koncerta **178**

Java v. Žava
Jazz **81—82**, 84
Jedinstvo oblika 52, 55, 125, 134, 167, 198, 243; j. u raznovrsnosti 9, 50
Jig v. Žiga
Jota v. Hota
Jubilus **200**, 201
Jugoslovenska muzička literatura: minijature **64**; igre 80; fuga 97; varijacije 118; svita 133; sonata 171, 172; kamerni ansambli 173; simfonija 174; koncert 179; uvertira 182; programska muzika 190; opera 236; scenska muzika 236; balet 237; oratorijum 238; kantata 240; misa, liturgija, opelo 242; solo pesma 244, 245; horska pesma 246
Jugoslovenske narodne igre **77—80**, 203; **jug. nar. pesme** 28—29, 32, 39, **203—212**
Junačke pesme v. Epske pesme
Južnoameričke igre v. Latinskoameričke igre

Kaća (caccia) 90, **216**
Kadenca (harmonski završetak) **47**; k. u rečenici **29**, 39, 41, 43; u periodu 32, 33—35, 38; u obliku pesme 57, 60, 128; u polifonim oblicima 88, 91, 95, 102; u sonatnom obliku 147, 150, 151, 159; u protestantskom horalu 202; u jugoslovenskim narodnim pesmama 207; u motetu 215; u recitativu 220; — oslabljena k. 34, 35; varljiva k. 41, 42, 191; izbegavanje k. 88, 151, 191, 225; odlaganje k. 41; produženje k. 41; — kadenca u koncertu 115, 160, 176, **177**, 197
Kadril 76
Kalač 77
Kalendara 77
Kalipso 83
Kamarinskaja 76
Kamerata, firentinska 224, 234
Kamerna simfonija 173
Kamerna sonata 125, **138**, 175
Kamerni ansambli (kamerna dela, kamerna muzika) 68, 69, 117, 135, 139, 154, 164, **172—173**, 179, 191
Kamerni duet 239
Kanari 132
Kancona polifona **100**, 136, 171; venecijanska k. (sonata) 136, 175, 180, 219
Kanconeta 216, 218, 239, 242; k. kao instrumentalni komad 64
Kankan 236
Kanon **88—91**, 94, 97, 100, 105, 110, 114, 154, 161, 170, 196, 214, 247; — k. u vizantijskoj muzici 203
Kantata 97, 135, 166, 173, 175, 198, 203, 216, 220, 222, 238, **239—240**, 241, 242, 245, 246
Kantatna misa 241
Kapričo 64, 100, 126, 187
Karakteristična figura **15**, 71, 243
Karakterne varijacije **108—110**, 114
Karakterni komad 64
Karioka 83
Kasacija 173, 174, 175
Kavatina 223
Keč 219
Kekuok 82, 84
Kiseljanka 78
Klasicizam, bečki (klasika, klasičari) 38, 55, 56, 60, 68, 90, 107, 108, 119, 121, 124, 128, 135, 152, 166, 167, 171, 173, 191, 222, 234
Klasična uvertira 180
Klasični rondo **119**, **121—123**, 165; analiza u Prilogu 280, 284
Klasika v. Klasicizam
Klavirski kvartet, kl. kvintet, kl. trio — v. Kvartet, Kvintet, Trio
Klimaks 47, 57, 153
Koda 46, 94, 247; u obliku pesme 55, **57**, 62, 63; u varijacijama 115; u rondu 120, 121, 122, 163; u sonatnom obliku 157, 158, **159—160**
Kokonješte 77
Koleda 77, 204
Kolo 77; k. kao horski oblik 246
Koloraturе 222, 243
Koloriranje 99
Kombinacije oblika 116, 123, 134, 162—163, 165, 169, 240
Komes 92, 93, 95
Komična opera 225, **234**, 236, 239
Komplementarni ritam **87**, **88**
Koncentus 199, 240
Koncert 135, 150, 160, 164, **175—179**, 187; barokni 175—176; noviji 176—178; za orkestar 179; literatura 178—179; — k. u pravoslavnoj duhovnoj muzici 242
Koncertantna fuga 95
Koncertantna simfonija 179
Koncertna arija 222, **223**
Koncertna uvertira 181—182

Koncertne etide 65
Koncertni komad 179
Koncertni melodram v. Melodram
Končertino kao ansambl solista 175; k. kao oblik 179
Končerto grosso 175—176, 179, 194
Kondak (kontakion) 203
Konduktus 213
Konkretna muzika 197
Konkretni oblik 9
Kontinuo (generalbas) 125, 138, 172, 173, 197, 216, 220, 239, 242
Kontradanca 76
Kontraekspozicija 94—95
Kontrapunkt slobodnog stila v. Instrumentalni kontrapunkt; k. strogog stila v. Vokalni kontrapunkt
Kontrapunktske varijacije (polifone varijacije) 110—114, 117—118
Kontrapunktski rad v. Polifoni rad
Kontrast 8, 9, 134; tematski 46, 52, 53, 60, 61, 96, 119, 121, 135, 136, 139, 140, 141, 214; harmonski (tonalni) 47, 52, 53, 60, 61, 71, 108, 113, 115, 121, 135, 141, 151, 165; dinamički 68, 136, 141, 143; u karakteru 60, 125, 141, 151; u tempu i taktu 60, 61, 69, 108, 125, 136, 149; glasova u polifonom stavu 87; — u dvodelnoj pesmi 52, 53; u složenoj pesmi 60, 61; u rondu 119, 120, 121, 122; između tema u sonatnom obliku 135, 141—144, 149, 151, 156; u da capo-ariji 223; u rukoveti 246—247
Kontrasubjekt 93, 95, 96, 97, 100, 103
Konzertstück v. Koncertni komad
Koral v. Horal
Korespondentni dvotakti 30, 32, 37
Krakovjak 73
Kraljice 77
Kristalinski princip 50
Kružni kanon 90
Kujavjak 73
Kukarača 83
Kul džez v. Cool jazz
Kulminacija v. Vrhunac
Kuplet 119, 120, 122
Kuranta 67, 126, 128, 129
Kurent 77
Kvartet 68, 139, 172, 223; gudački 158. 172, 173; klavirski 172, 173
Kvintet 172, 173
Kvintni krug 48, 67, 90, 155, 166
Kvodlibet 110, 218

Ladanje 77
Lajtmotiv 25—26, 134, 168, 186. 188, 191, 198, 225, 237
Laki taktovi 27, 37, 44, 46
Lambet uok (lambeth walk) 82
Lamento 113
Lanac rečenica 39. 44, 112, 115; lančano vezivanje odseka 88, 147, 191
Ländler v. Lendler
Lašan, lašu (lassan, lassú) 76
Latinski oratorijum 237
Latinskoameričke igre 82, 83—84
Laude 237
Lazarice 77, 204
Lažna repriza v. Prividna repriza
Legenda 64
Lehrstück 236
Leitmotiv v. Lajtmotiv
Lendler 70, 72, 129
Lesnoto 77
Lezginka 76
Libreto 224
Lied 243; **Lied ohne Worte** v. Pesma bez reči
Liedertafel 246
Limbo 83
Lindo 77
Lirske pesme 203, 204—212
Lisa 77
List iz albuma 64
Litanijski oblik 204, 207
Liturgija 242
Liturgijska drama 237
Liturgijski recitativ v. Akcentus
Liano 106
Lokomoin (locomotion) 83
Lur (loure) 126, 131

Madrigal 136, 187, 216, 218—219, 242, 246
Madrigalska komedija v. Dramatski madrigal
Mađarske igre 76
Maggiore 60, 108, 116, 125
Majstori pevači 63, 242
Mala dvodelna pesma 52; m. trodelna pesma 55; m. rečenica 29; m. period 32; v. i Dvodelna pesma, Trodelna pesma, Rečenica, Period
Malagenja (malaguena) 75
Mali rondo 120
Mambo 83
Marš 9, 63, 67, 70—71, 73, 81, 108, 126, 166, 174
Masovna pesma 70, 247
Matlo (matelot) 132
Mattachins v. Metečins
Mazurka 73, 83
Mečka 77
Medijante v. Tercna srodnost
Medvjed 74
Međustav u fugi 93, 94, 95, 97; u invenciji 100; u rondu v. Prelaz
Mehihe 83
Melizmi 199, 201, 203, 204, 213; odsustvo melizama 200, 202

Melodija kao karakteristika motiva 11, 46; m. kao faktor oblika 46—47; m. u jugoslovenskoj narodnoj pesmi 205; melodijska figuracija 15, 101; melodijske izmene motiva 18—19, 168
Melodijski recitativ v. Praćeni recitativ
Melodram 247—248; melodramma v. Dramma per musica
Menuet 9, 59, 60, 67—68, 71, 81, 108, 126, 127, 128, 130, 164, 165, 167, 174, 176, 180
Merenge (merengue) 83
Metar kao faktor oblika 27, 46; v. i Teški taktovi, Laki taktovi
Metečins 132
Mexixe v. Mehihe
Miksolidijski međustav 53
Minezengeri 242
Minimum razlike 37; **m. sličnosti** 36
Minore 60, 108, 125
Misa 97, 198, 200, 202, 222, 240—242
Misterij 237
Mizeta 130, 131
Modalne lestvice 86, 206
Model za sekvencu 56, 152
Moderna svita v. Novija svita
Modulacija 9; u periodu 34—36; u obliku pesme 52, 53, 56, 62; u fugi 92, 93; u rondu 119, 120, 121; u baroknom dvodelnom obliku 128; u Scarlattijevom sonatnom obliku 138; u sonatnom obliku 135, 147, 151, 152, 155; u ariji 223
Modulacioni plan (tonalni plan, harmonski plan) 47, 93, 100, 108, 155, 176, 183, 247
Modulatorni deo u fugi v. Razvojni deo
Modusi ritmički 213
Molski osnovni tonalitet 35, 128, 135, 148
Moment musical 64
Monodija 136, 216, 219, 224, 239, 242
Monodram 236
Monotematizam 99, 139, 164, 168, 169, 170, 171, 188, 191
Moravac 77
Morceau caractéristique v. Karakterni komad
Most 147—148, 150, 152, 156, 157, 160
Motet srednjevekovni (motetus) 213, 214, 216; renesansni 99, 136, 194, 214—216, 218, 239, 246
Motetska pasija 238
Motiv 11—14, 27, 31, 36, 46, 48, 100, 104, 105, 108, 152, 186, 191, 192, 193, 243; v. i Rad s motivom
Motivski rad v. Rad s motivom
Moto perpetuo v. Perpetuum mobile
Motoričnost 88, 102
Motto 145, 168
Musette v. Mizeta
Muški završetak 34
Muzička drama 25, 191, 222, 224, 225, 226, 231, 235
Muzički simboli v. Simboli
Muzički trenutak v. Moment musical
Nacionalna opera 235, 236
Naglasak (akcent) 12, 27, 30, 37, 48, 49, 68, 73
Naizmenični ritmovi 31
Nedeljivi dvotakt v. Pravi dvotakt
Nemačke igre 71—72
Nemački tip svite 127, 137
Nepravilnosti u rečenici i periodu 29, 40—46, 67, 68, 155; v. i Izuzeci u obliku
New Orleans-stil 81
Niševljanka 77, 80
Niz dvotakta 56, 148, 151, 155
Niz rečenica 33, 37, 39, 52, 53, 56, 62, 122, 128, 145, 148, 151, 155, 202
Niz valcera 72
Niže vrste ronda 120, 163
Noktirn (nocturne, notturno) 59, 64
Nonet 172, 173
Norveške igre 76
Noveleta 64
Novija svita 125, 133—134, 175
Numere 72, 220, 221, 222, 224, 225, 234, 235, 236, 237, 239, 241

Oberek 73
Obkročak 74
Oblik luka (o. mosta) 184
Obrada narodnih pesama 246
Obredne igre 77
Obrnuta repriza 162, 185
Obrtaj v. Inverzija
Obrtajni kontrapunkt 86
Ochetus v. Hoketus
Odgovor 30, 32; o. u fugi 91, 92—93; u invenciji 100
Odlaganje kadence 41, 42
Odmorište 155
Ojkanje 205, 207
Okrogle 77
Oktet 172, 173
One-step v. Uanstep
Opelo 242
Opera 25, 70, 72, 97, 117, 134, 173, 180, 181, 184, 198, 219, 220, 221, 222, 223, 224—236, 237, 238, 240, 245, 247; monodijska o. 224; o. sa numerama 224, 225, 234, 235; muzička drama 25, 191, 222, 224, 225, 226, 235; žanrovi opere 225; ozbiljna o. (o. seria) 225, 234; komična o. (o. buffa) 225, 234; vesela o. (o. semiseria, o. giocosa) 225; velika o. (grand opéra) 225, 235, 236; opera-oratorijum 238; primer za analizu opere s numerama 226—230, muzičke drame 231—234
Opereta 72, 181, 236
Oratorijska pasija 238
Oratorijum 97, 180, 198, 220, 222, 235, 237—238, 245, 248
Ordinarium missae 240
Ordre 125
Organum 212, 213

Orgelpunkt 48, 53, 57, 94, 147, 150, 155, 156, 157
Orkestarska misa 241
Ornamentalne varijacije 20, 107—108, 110, 114, 127
Ornamenti (ukrasi) 107, 130, 223
Oro 77, 79
Osamputka 77
Osnovni tonalitet 9, 47, 48, 52, 55, 56, 59, 61, 92, 93, 94, 95, 100, 119, 120, 121, 124, 128, 129, 135, 137, 138, 139, 147, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 223, 247
Ostinatni bas 112, 113, 114, 223, 243; ostinato 114, 192, 193.
Ouverture v. Uvertira
Oves 74
Ozbiljna opera 225, 234

Padovana, paduana v. Pavana
Pajduška 77
Pantalon 76
Pantomima 237
Parafraza 184
Paralelni tonalitet 35, 59, 60, 94, 100, 122, 128, 135, 147, 148, 151, 163, 165
Parodijska misa v. Transkripciona misa
Partie 125
Partita 106, 112, 125, 138
Pasakalja 88, 112—113, 115, 117, 118, 128, 165, 194, 235; v. Čakona
Pasaž 14, 15—16, 22, 24, 65, 101, 121, 147, 150
Pas d'action 237
Pasija 198, 220, 222, 237, 238—239
Pasijski oratorijum 239
Paso dobl (passo doble) 83
Paspjé 126, 131
Passacaglia, passecaille v. Pasakalja
Passepied v. Paspjé
Pastičo-opera 234
Pastorale 132
Pastourelle 76
Patruna 79
Pavana (paduana) 126, 127
Pergara 77
Period 32—39, 47, 51, 66, 152; p. od tri rečenice 38; nepravilnosti u periodu 40—46; p. u sklopu oblika pesme 52, 55, 56, 62; kao tema ronda 119, 120, 121, 163; u baroknom dvodelnom obliku 128; kao tema sonatnog oblika 144—145, 148; u vokalnim oblicima 198, 243; u jugoslovenskoj narodnoj muzici 78, 209, 211; odsustvo periodičnosti 88, 128, 155. 163 (v. i Fragmentarnost strukture)
Permutaciona fuga 95
Perpetuum mobile (moto perpetuo) 66, 102, 167
Pesma kao oblik 52—94; dvodelna 52—55; trodelna 55—59; složena trodelna 59—62; razvijena 62, 124; p. s refrenom 63, 70, 72, 82, 119, 198; redi oblici pesme 62—63; primena kod malih komada i igara 63—84, 184, 186, 190; oblik pesme kao tema za varijacije 106; kao tema ronda 121, 122; u sviti 133; kao tema sonatnog oblika 146, 148; u sonatnom ciklusu 164, 166, 167, 178; u vokalnim oblicima 222, 243; — v. i Dvodelna pesma, Trodelna pesma, Složena trodelna pesma, Razvijena pesma, Igre, Solo-pesma, Horska pesma
Pesma bez reči 59, 63
Phantasiestück 64, 184
Pitanje i odgovor 32
Piva 126
Pljeskavac 77
Pocerka 77
Poema 64; **p. simfonijska** v. Simfonijska poema
Pogrebni marš 70, 71, 108, 166
Pohodne pesme 70
Pokladne pesme 216
Polacca v. Poloneza
Polifone varijacije v. Kontrapunktske varijacije
Polifonija 40, 50, 71, 85, 103, 136, 180, 183, 194, 202; polifoni oblici 66, 85—106
Polifoni rad (kontrapunktski rad, polifona obrada) 20, 68, 101, 110, 125, 129, 130, 146, 154, 157, 162, 196, 214, 246, 247; v. i Fugirani rad, Spajanje tema
Polka 69, 74, 76, 81, 83
Poloneza 15, 73, 74, 126, 128, 132
Polurečenica 30, 33
Poluzavršetak (polukadenca) 29, 33, 34, 56, 122, 128, 137, 147, 167, 191, 207
Poljske igre 73
Ponavljanje motiva 19—20, 31, 65, 193; rečenice 37, 56, 150; taktova i dvotakta prilikom proširenja 41, 42, 43; p. u narodnim igrama 78; u narodnim pesmama 207; ponovljena fraza 209; ponovljeni dvotakt 30, 32, 53; znaci ponavljanja v. Repeticije
Potpuri (potpourri) 70, 76, 184, 247; **potpuri-uvertira** 181, 236
Potrbuška 77
Potrkan ples 77
Potvrđivanje kadence 43, 159; p. tonaliteta 57, 150, 160
Poule 76
Povezanost stavova unutrašnja 125, 133, 164, 167; tematska 126, 127, 137, 167—168, 170—171, 191; bez prekida 167, 169, 178, 188; prelazima 167, 191
Povraćanac 77
Praćeni madrigal 219, 223, 239, 242
Praćeni recitativ 221, 223, 225, 235, 238
Pratnja u koncertu 178; u solo pesmi 243—244, 245; u horskoj pesmi 246
Pravi dvotakt 27
Preambulum 101, 102, 127
Predigra 181, 191, 225, 239
Predtakt 12—13, 22, 129, 130, 131
Prelaz u složenoj trodelnoj pesmi 60, 61; u fugi 93; u rondu 119, 121, 122, 123, 163; u Scarlattijevom sonatnom obliku 138; između ekspozicije i razvojnog

dela sonatnog oblika 151; između stavova sonatnog ciklusa 167, 191; v. i Međustav, Most
Prelazni oblik dvodelne pesme v. Dvodelna pesma
Prélude v. Preludijum, Predigra
Preludijum 15, 51, 66—67, 88, 97, 101, 102—104, 126—127, 128, 180
Presjekača 77, 79
Premačenje takta 42
Prikazanje v. Misterij
Pripev v. Refren
Priprema reprize 53, 56, 152, 156
Prividna repriza 156, 161
Produženje kadence 41, 42
Program 25, 185—186, 188
Programska muzika 25, 59, 64, 67, 100, 108, 116, 117, 120, 128, 133—134, 138, 167, 182, 185—191, 192, 198, 216, 217, 242; programska simfonija 133—134, 167, 168, 174, 187—188; p. svita 133—134, 190; programske minijature 59, 64, 67, 186, 190—191; v. i Simfonijska poema, Tonsko slikanje, Simboli
Prokomponovana pesma 243, 244, 245, 246; prokomponovani oblik 191, 223, 224, 225, 237, 239, 242
Prolog v. Predigra
Prolomčica 77
Promenljiva metrika 197
Proporcije oblika 50, 56
Proposta 89, 90
Proprium de tempore 200, 240
Proširenje motiva 21—22, 23, 24; dvotakta 29; rečenice i perioda 41—46, 50, 155; u obliku pesme 54, 56—57; ekspozicije u fugi 94; napeva u jugoslovenskim narodnim pesmama 207—208
Protestantski horal 63, 104, 112, 202—203, 216, 238, 239
Prva tema u sonatnom obliku 39, 135, 139, 141—143, 144—147, 148, 149, 150, 152, 156, 157, 158, 159, 161, 162; u Scarlattijevom sonatnom obliku 138; u sonatnom rondu 163
Psalmi 199, 216, 239
Psalmodija 199
Punktuelna muzika 196

Quadrille v. Kadril
Quasi una fantasia 166, 167, 184
Quodlibet v. Kvodlibet

Račenica 76
Račje kretanje v. Retrogradno kretanje; **račji kanon** 90
Radio-opera 236
Rad s motivom (motivski rad, tematski rad, razrada motivskog materijala) 16—25, 41, 45, 137, 193; u obliku pesme 53, 56, 62, 151; u varijacijama 108, 109, 116; u rondu 119, 121, 163; u sonatnom obliku 135, 140, 146, 151, 152—154, 155, 160
Ragtime 81
Rapsodija 184, 246
Raspa 83
Raspad motiva 22, 24, 56, 152
Raščlanjavanje celine na motive 13
Različitost motivskog materijala v. Sličnost i različitost
Razrada motivskog (tematskog) materijala v. Rad s motivom
Razvijena pesma 62, 64, 116, 124, 158, 164, 167
Razvojni deo u fugi 91, 93—94, 95, 96; u sonatnom obliku 8, 39, 91, 116, 135, 138, 139, 140, 143, 151—156 (karakteristike 151, odseci 151—152, tematski sadržaj 152—154, harmonski sadržaj 155, struktura 155), 157, 159, 160, 161, 162, 169, 170, 174, 180, 191; u sonatnom rondu 163, 164; u koncertu 177
Realizam 235, 236
Realni odgovor 92, 93
Recitativo accompagnato (r. obbligato), **r. secco** v. Rečitativ, Praćeni rečitativ, Seko-rečitativ
Recitovanje teksta 247
Rečenica 29—32; r. u sklopu perioda 32—39, 50, 54; nepravilnosti u rečenici 40—44; r. u sklopu oblika pesme 52, 53, 54, 56, 59; r. kao tema fuge 91; kao tema varijacija 106, 112; kao kuplet u rondu 120; kao tema sonatnog oblika 144, 145, 148; u razvojnom delu 152; u jugoslovenskoj narodnoj muzici 32, 78, 208
Rečitativ 198, 219—222, 223, 224, 225, 234, 235, 237, 238, 239, 241, 243, 245 (v. Seko-rečitativ, Praćeni rečitativ); r. u instrumentalnoj muzici 101, 158, 168, 178, 184, 222
Refren (refrain, pripev) 63, 80, 119, 120, 122, 132, 192, 207, 216, 223, 242; v. i Pesma s refrenom
Regtajm v. Ragtime
Rekvijem 97, 242
Relativne izmene motiva v. Izmene
Reminiscencija 57, 115, 159, 160, 166, 167—168, 170, 222, 247
Renesansa 85, 126, 136, 185, 187, 213, 214, 216, 219
Requiem v. Rekvijem
Reperkusija 93
Repeticije (ponavljanja, znaci ponavljanja) 54, 100, 103, 128, 138; u dvodelnoj pesmi 54; u trodelnoj pesmi 58—59, 139; u složenoj pesmi 60, 62; u sonatnom obliku 139, 151, 159, 176, 180
Repriza 46, 50, 51, 54, 91, 94, 100, 127, 128, 129, 130, 198, 223, 243; u dvodelnoj pesmi 53, 54; u trodelnoj pesmi 55, 56, 79; u složenoj pesmi 61, 62; u sonatnom obliku 8, 59, 135, 138, 139, 143, 151, 152, 155, 156—158, 159, 161—162, 169, 170, 180
Reprizni bar 242
Responzorijalna pasija 238
Responzorijalno pevanje 199, 200
Responzorijum 216
Retirada 128
Retrogradno kretanje 19, 90, 95, 185; retrogradni oblik i retrogradna inverzija dodekafonske serije 195, 196

Ričerkar (ricercar) 88, 91, **99—100**, 101, 102, 136, 171, 194, 219
Rigodon (rigaudon) 131
Ripieno 175
Risposta 89, 90
Ritam kao karakteristika motiva **12**, 46; ritmika u jugoslovenskoj narodnoj muzici 77—78, 204; ritmičke izmene motiva **16—17**, 168
Ritardando 50
Ritornel 216, 219, **223**
Rok'n'rol (rock and roll) 83
Rokoko 67
Romanesca 126
Romansa 64, 245
Romantizam (romantika, romantičari) 38, 55, 56, 60, 63, 64, 69, 71, 90, 133, 144, 167, 171, 174, 184, 191, 235, 243, 244, 246,
Rondeau 119, 120, 242
Rondellus 90, 119, 213, **214**
Rondo 51, 55, 59, 62, **119—124**, 126, 129, 161, **163—164**, 165, 166, 167, 170, 172, 174, 176, 178, 187, 188, 198, 222, 242; Couperinov **120—121**; klasični **121—123**; sonatni 123, **163—164**, 165; poreklo 119; izuzeci 124; analize u Prilogu 280, 284
Rota v. Rondellus
Rotundello 119
Rukovet 246—247
Rumba 83, 84
Rumenka 77
Rumunske igre 76
Rusalije, rusalje 77
Ruske igre 75—76

Sadržaj muzike 185; s. i oblik 7, 191
Salonski valcer 72
Saltarelo (saltarello) 75, 126
Samba 83
Sapateado 75
Sarabanda (sarabande) 67, 71, 81, 126, 128, 129, **130**, 137
Sarajevka 79
Savremena muzika 9, 69, 144, 174, 185, **193—197**, 235—236
Savremene igre v. Igre XX veka
Sažimanje motiva 23—24
Scarlattijev sonatni oblik **138**, 139, 140, 171; analiza u Prilogu 294
Scena 221, 223, 224, 225, 237
Scenska muzika (muzika za dramu) 70, 134, 181, 234, 236, 248
Scenski melodram v. Melodram
Scenski oblici 198, 219, **236—237**, 238, 240, 247—248; v. i Opera, Balet, Scenska muzika
Segidilja (seguidilla) 75
Seko-rečitativ 198, **220**, 221, 235, 238
Sekstet 172, 173
Sekundgang 47
Sekvenca motivska 16, **29**, 30, 32, 37, 41, 54, 56, 65, 93 100, 137, 152, 192, 193; — s. u gregorijanskom horalu **201**, 202
Selekcija 184
Septet 172
Sequentia v. Sekvenca u gregorijanskom horalu
Serenada 64, 133, 167, **174—175**
Serija v. Dodekafonska serija
Serijalna muzika 197
Severoameričke igre 82—83
Sevillana v. Segidilja
Shimmy v. Šimi
Sičiljiano (siciliano) 75, 108, **132**, 137
Silabičnost 199, 200, 202
Simboli, muzički 25, 134, 181, **186**, 187; v. i Lajtmotiv
Simbolizam 236
Simetrični oblici **184—185**
Simetrija 40, 44, 50, **184—185**, 192, 200, 202; odsustvo simetrije 40, 88, 212
Simfonija 55, 62, 68, 69, 117, 134, 135, 139, 140, 164, 173—174, 180, 187, 188, 235, 240
Simfonijeta 174
Simfonijska poema 26, 170, **188—190**, 240; analiza u Prilogu 335
Simfonijska slika 190
Simfonizam u operi 224, 225
Sinfonia 127, 173, 180; v. i Italijanska uvertira
Singspiel v. Zingšpil
Sinkope 21, 68, 71, 74, 82, 83, 107, 132
Sinteza 8, 9, 57
Sitniš 77, 78
Skerco 9, 59, 67, **68—69**, 108, 128, 164, 165, 166, 167, 174, 176
Skočna 74
Skraćenje četvorotakta 29; rečenice **44**; reprize **56**, 62, 72, 157
Slepička 74
Sličnost rečenica u periodu **36—37**, 39; sličnost i različitost motivskog materijala 13
Slobodna imitacija 20
Slobodni ciklus v. Ciklus
Sloufoks (slowfox) 82
Složena trodelna pesma 55, **59—62**, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 116, 122, 123, 124, 127, 129, 133, 163, 165, 166; s ponovljenim triom 62, 69, 122; s dva trija 62, 69, 123; bez reprize 63, 70; analiza u Prilogu 254, 257
Složeni dvotakt 27
Solistički koncert 175, 176
Solo u Vivaldijevom obliku koncerta 95, 176
Solo-kantata **239**, 243
Solo-pesma 9, 63, 71, 222, **242—245**; analiza u Prilogu 349, 354
Solo-sonata 136, 138, 172

Sonata 55, 59, 62, 68, 69, 117, 121, 133, 135—172, 192, 198; rana barokna v. Kancona; crkvena 136—138; kamerna 138; Scarlattijeva 138—139; klasična 139; u jednom stavu 167, 169—170, 178, 183, 188, 191; za čembalo 138; za orgulje 138; za klavir 139, 154, 158, 171; za violinu 172; za druge instrumente 172; s. a quattro 173; s. da chiesa v. Crkvena s.; s. da camera v. Kamerna s.; — v. i Sonatni oblik, Sonatni ciklus, Scarlattijeva s., Ekspozicija, Razvojni deo, Repriza, Izuzeci
Sonatina 55, 124, 172
Sonatni allegro 164, 167
Sonatni ciklus 97, 100, 125, 133, 135, 139, 140, 163, 164—171, 175, 176, 183; izuzeci 166—167; primena 171—174; v. i Sonata
Sonatni duo v. Duo
Sonatni oblik (sonatna forma) 8, 51, 59, 69, 99, 116, 119, 123, 134, 135, 138, 139, 140, 141—163, 164, 165, 166, 167, 169, 173, 174, 235; izuzeci 160—163; s. o. bez razvojnog dela 69, 161, 164, 180; sa III temom mesto razvojnog dela 161, 164; u koncertu 176, 178; u uvertiri 180, 181, 182, 235; kod slobodnijih oblika 183, 185, 188, 194; analiza u Prilogu 297, 306—307; — v. i Sonata, Ekspozicija, Razvojni deo, Repriza
Sonatni rondo 119, 123, 163—164, 165, 166, 167; analiza u Prilogu 327
Sortsiko 75
Sousedska 74
Spajanje tema kontrapunktsko 86—87, 96, 115, 154, 162, 181
Spirituals 81
Splet 246
Spoljašnje proširenje 43—44, 46, 55
Spoljašnji oblik 9
Sporedna tema v. Druga tema
Springar 76
Sprovodni deo v. Razvojni deo
Sprovođenje u fugi 95
Srazmere u veličini v. Proporcije
Srbijanka 77
Srednji deo trodelne pesme 39, 56, 151, 152; fuge v. Razvojni deo; da capo-arije 223
Sremčica 77
Srodni tonaliteti (bliski t.) 60, 93, 100, 128, 133, 165
Stalni kontrasubjekt 93, 100, 103
Statičnost forme 114, 192
Stav 55, 59, 62, 68, 97, 117, 120, 121, 215; stavovi u sviti 125, 126, 133; u sonati 135, 136—138, 140, 164—165; u koncertu 176; ciklus od dva stava 97, 102, 167; ciklus od tri ili četiri stava 97, 102, 135, 164—165, 176; ciklus sa više od četiri stava 126, 167, 174, 176; odnosi stavova u sonati 165—166; — v. i Ciklični oblici, Povezanost stavova
Stih 32, 202, 204, 207
Stile rappresentativo 219, 224, 225
Stilizovane igre 67, 71, 125, 128, 133
Stollen 63
Streta (stretta, stretto) 94, 95, 96, 100
Strofa 32, 39, 63, 82, 119, 202, 207, 216, 243, 247
Strofična pesma (strofični oblik) 39, 198, 200, 201, 207, 222, 242, 243, 244, 245, 246, 247
Stroga imitacija 20
Stroge varijacije v. Ornamentalne varijacije
Subdominantna repriza 56, 103, 161, 183
Subdominantni tonalitet 47, 56, 57, 60, 70, 90, 93, 94, 95, 122, 128, 160, 163, 165
Submotiv v. Deo motiva
Surf 83
Sustizanje v. Streta
Sužavanje v. Sažimanje
Sving foks (swing fox) 82
Svita 55, 56, 66, 125—134, 164, 174, 235, 246, 247; barokna 125—133; novija 133—134; programska 133, 134; iz scenske muzike 134, 236, 237; v. i Barokna svita, Novija svita
Swing 81
Symphonia 173

Šimi 82

Tamburen (tambourin) 131
Tanec 77
Tango 15, 75, 83—84
Tape-music 197
Tarantela (tarantella) 75
Tekst u vokalnim oblicima 59, 198, 199, 224, 243
Televizijska opera 236
Tema 14, 25, 46; t. fuge 91—93; t. varijacija 55, 106, 115; teme ronda 119, 120, 121, 122; teme sonatnog oblika 135, 141—144, 151, 156; — v. i Prva tema, Druga tema
Tema s varijacijama (varijacije) 15, 55, 82, 88, 90, 97, 106—118, 126, 127, 129, 134, 164, 165, 166, 167, 188, 239; ornamentalne varijacije 107—108; karakterne v. 108—110; kontrapunktske v. 110—114; varijacije na dve teme 116, 117; programske v. 190; analiza u Prilogu 268—269
Tematska sličnost između A i B u složenoj pesmi 61; između tema sonatnog oblika 139—140, 149, 171; tematski kontrast v. Kontrast; tematsko jedinstvo 52, 93, 128, 136, 198; v. i Povezanost stavova, tematska
Tematski rad v. Rad s motivom
Temperacija 99
Tempo 27, 28, 30, 50, 56, 149
Tenor 213
Tenorska pesma 217
Terzet 223
Tercna srodnost 36, 60, 61, 148, 165, 219
Ternari 199
Testo v. Historicus

Teški taktovi 27, 30, **37**, **46**
Teškoto 77
Tijento (tiento) 100
Tipovi oblika 9, 198
Tokata 66, 88, **97**, **101—102**, 103, 127, 135, 180, 222
Tonalitet v. Osnovni t., Dominantni t., Subdominantni t., Harmonija, Kadenca, Modulacija; — tonalna stabilnost **147**; tonalni kontrast v. Kontrast, harmonski; tonalni plan v. Modulacioni plan; tonalno jedinstvo (harmonsko jedinstvo) 52, 108, 125, 133, 135, 156, 198
Tonalni odgovor 92
Tonika 29, 32, 33, 34, 47, 57, 92, 93, 192, 206
Tonski rodovi, moderni 85, **99**, 206
Tonsko slikanje (deskripcija) **186**, 187, **188**, **219**, 243, 245
Tourdion v. Turdion
Transkripciona misa 241
Treća tema 122, 150, **161**, 163
Trénis 76
Trepak 76
Trio kao deo složene pesme **60**, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 116, 122, 163; t. kao ansambl 68, 139, **172—173**
Trio-sonata 114, **136**, **138**, 172, 239
Triplum 213
Trodelna pesma 51, 53, **55—59**, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 73, 106, 121, 124, 129, 133, 135, 139, **146**, 148, 151, 152, 158, 162, **164**, 172, 210, 222, 243; t. p. bez reprize 59, 243; analiza u Prilogu 249
Trodelni oblik 8, 59, 62, 79, 100, 103, 127, 139, **184**, 192, 198, 200, 208
Trojanac 77
Troking (trocking) 83
Tropar (troparion) 203
Tropi **201**, 237
Trostruka fuga **96**, 97, 99, 100, 162
Trostruki koncert 179
Trostruki kontrapunkt **86**, **96**
Trotakt **28—29**, 40, 212
Trubaduri, truveri 242
Tumbra 84
Turbe 238
Turdion 132
Ture 76
Tutti 95, 175, 176, 223
Tvist (twist) 83
Tyrolienne v. Lendler

Uanstep (onestep) 83
Ukrasi v. Ornamenti
Unakrsni ritmovi 32
Unutrašnje proširenje **41—42**, 44
Uporedni ritmovi 31
Uslovni simboli v. Simboli, muzički
Uspavanka 64
Uvertira 110, 127, 128, **180—182**, 187, 188, 199, 225, 235, 236, 237; v. Francuska, Italijanska, Klasična, Koncertna, Potpuri-u., Predigra
Uvod (introdukcija) 45, 115, 167, 178; u obliku pesme 54, 57, 62, 63; u valceru 72; u sonatnom obliku 152, **158—159**, 165, 171; u uvertiri 180
Uvodni odsek razvojnog dela 151—152

Valcer 9, 69, **71-72**, 76, 81, 108, 129, 133, 236
Vals boston (engleski valcer, vals diagonal) 83
Varijacije v. Tema s varijacijama, Variranje
Varijacioni ričerkar **99**, 100, 101, 171
Varirana strofična pesma **243**, 244, 247
Variranje motiva **20—21**, 24; varirano ponavljanje dvotakta 30, rečenice 37, dela pesme 54; var. u vokalnim oblicima 198, 200, 246, 247 (v. i Varirana strofična pesma)
Varljivi završetak (varljiva kadenca) 41, 42, 191
Večernje 242
Velika dvodelna pesma 52, 54, 72; vel. trodelna pesma 55; vel. rečenica **29**, 30, **31**, **32**, 52, 56, 106, 144; vel. period 32, 54; — v. i Dvodelna pesma, Trodelna pesma, Rečenica, Period
Velika opera 225, **235**, 236
Veliki rondo 120
Verizam 235, 236
Vers u savremenim igrama (verse) 82; u protestantskom horalu 202
Vesper 242
Veštačka imitacija 88, 94
Vilanela (villanella) 216—217
Vilota (villota) 216
Vireiai 242
Višeglasje u jugoslovenskoj narodnoj pesmi 205—206
Više vrste ronda 120, **163**, **164**
Vitalni princip 50
Vivaldijev oblik koncerta 95, 127, 140, **176**, 223
Vlahinja 77
Vokaliza 198, **245**
Vokalna fuga 97
Vokalni ansambli **223**, 224, 225, 234, 235, 237, **245**
Vokalni kontrapunkt 85
Vokalni oblici 59, **63**, **184**, 187,**198—248**; vokalno-instrumentalni oblici **198**, **219—245**
Volta 132
Vorspiel v. Predigra
Vox organalis, v. principalis 212
Vranjanka 77
Vrhunac (kulminacija) 47, 155, 157, **166**, 222, 224, 243; dinamički **48**, **49**, 192; melodijski **45**, **47**, **49**
Vulgarni oratorijum 237

Wagnerijanstvo 235

Zabavna muzika 81
Zagonetni kanon 90
Zapateado v. Sapateado

Zaplet 77
Zarabanda v. Sarabanda
Zastoj u fugi 95
Završna grupa 150—151, 152, 156, 157, 160, 163
Završni deo fuge 91, 94, 95; invencije 100
Završni odsek razvojnog dela 152, 156
Završno razvijanje 160
Zeleni Jurij 77
Zingšpil 225, 235, 236
Znaci ponavljanja v. Repeticije
Znamjonij raspjev 203
Zortzico v. Sortsiko

Žaklje šivajo 77
Žava (java) 83
Ženske pesme v. Lirske pesme
Ženski završetak 34
Žiga 67, 81, 103, 126, 128, 130, 132, 137, 180

REGISTAR IMENA

* Zvezdicom su označene strane sa notnim primerima.

Adam, Adolphe (1803—1856) 181, 237
Adamič, Emil (1877— 1936) 244, 246
Alabjev, Aleksandar Aleksandrovič (1787—1851) 244
Albéniz, Isaac (1860—1909) 75
Albert, Heinrich (1604—1651) 243
Albini, Srečko (1869—1933) 236
Albinoni, Tommaso (1671—1750) 175
Ambrozije, biskup (333 ili 340—397) 199, 200
Anerio, Giovanni Francesco (1567—1620) 214
Animuccia, Giovanni (oko 1500—1571) 237
Apostel, Hans Erich (1901—1972) 195
Arban, Jean J. B. Laurent (1825—1889) 65
Arcadelt, Jacob (oko 1514— pre 1572) 218
Arhangeljski, Aleksandar Andrejevič (1846—1924) 242
Ariosto, Lodovico (1474—1533) 218
Arnič, Blaž (1901—1970) 174, 188, 190, 240
Astorga, Emanuele d' (1680—1755 ili 1757) 239
Auber, Daniel Francois Esprit (1782—1871) 181, 235

Babić, Konstantin (1927—) 173, 182
Bach, Carl Philipp Emanuel (1714—1778) 124, 139, 149, 151, 171, 183
Bach, Johann Christian (1735—1782) 174
Bach, Johann Sebastian (1685—1750) 68, 85, 93, 115, 117. — **„Dobro temperirani klavir"** 11, 97; **fuge iz I sveske**: 11*, 32*, 88*, 91*, 92*, 93*, 94*, 95, 96*, 99, 262, 263—264*; **iz II sveske**: 18*, 91*, 92*, 95*, 96*, 265, 266—267*; **preludijumi** iz **„Dobro temperiranog klavira"** 15*, 56, 97, 102*, 103*. — **Orguljske fuge** 91*, 93*, 96, 104; **tokate** 101, 102; **fantazije** 102, 183; **Tokata i fuga d-moll** 94, 95, 97, 101—102*, 222; **Hromatska fantazija i fuga** 97, 102, 222; **Fantazija i fuga g-moll** 97, 102. — **„Umetnost fuge"** 17*, 87*, 90, 95, 96, 97, 98*, 114; **„Muzička žrtva"** 90, 99, 114. — **Invencije dvoglasne** 20*, 86*, 87*, 100; **troglasne** 100—101*, 173; **Kancona** 100; **Kapriče** 100, 187; **horalne predigre** 86*, 90*, 104*, 105*; **horalne fantazije** 105. — **„Goldberg-varijacije"** 90, 110—111*, 115, 117, 218; **Kanonske varijacije na „Vom Himmel hoch"** 90, 112; **Pasakalja c-moll** 13*, 14, 96, 112—113*, 115, 117; **Čakona d-moll** 113*, 115, 117, 127. — **Svite** 125, 126 127; **Svite h-moll za flautu i orkestar** 73, 126, 132; **Francuske svite** 67*, 73, 125, 127, 128, 129*, 130*, 131*, 132*, 291, 292—293*; **Engleske svite** 125, 127, 128, 129*, 130, 131*; **Partite za klavir** 120, 125, 127, 128; **partite (sonate) za violinu solo** 97, 120, 127*, 129, 132, 137, 138; **sonate za flautu i čembalo** 132*, 138; **sonate za orgulje** 138. — **„Brandenburški koncerti"** 73, 97, 175, 176; **koncerti za violinu** 120, 175, 178; **za dve violine** 175; **za čembalo** 114, 175, 178; **„Italijanski koncert"** 176. — **Misa h-moll** 89*, 113, 117, 202, 223, 241, 242; **pasije** 132, 203*, 221*, 238; **kantate** 96, 173, 175, 238, 239; **horali** 202; **moteti** 216
Baird, Tadeusz (1928—) 195
Bajić, Isidor (1878—1915) 236
Bajšanski, Milan (1903—) 246
Balakirev, Milij Aleksejevič (1837—1910) 74, 190
Banchieri, Adriano (1567—1634) 219
Bandur, Jovan (1899—1956) 179, 219, 240, 246, 247
Baranović, Krešimir (1894—1975) 69, 80, 173, 174, 190, 236, 237, 240, 245
Barber, Samuel (1910—) 179
Bartók, Béla (1881—1945) 64, 70, 76, 133, 134, 166, 168, 171, 172, 173, 175, 178, 179, 185, 193*, 204, 237, 240, 246
Bax, Arnold (1883—1953) 190
Beethoven, Ludwig van (1770—1827) 14, 22, 56, 68, 115, 117, 139, 140, 143, 144, 147, 148, 149, 151, 155, 157, 177—178*. — **Simfonije** 174; **I simfonija** 22*, 49*, 57—58*, 68, 99, 144, 146, 147, 150*, 157, 158, 164, 165, 174; — **II simfonija** 68, 69*, 144, 147, 156*, 157, 158, 164, 174; — **III simfonija** 19*, 68, 71*, 99, 115, 116*, 117, 143*, 154, 155, 158, 161, 165, 174, 185; — **IV simfonija** 14*, 62, 69, 154*, 158, 161, 164, 165, 174; — **V simfonija** 11*, 14*, 43*, 116, 141*, 145, 149*, 165, 166, 168, 171, 174; — **VI simfonija** 22*, 68*, 163, 164, 165, 167, 174, 186, 187; — **VII simfonija** 56, 60, 61*, 62, 69, 99, 116, 142*, 146, 152, 158*, 164, 165, 166,

174; — **VIII simfonija** 68, 144, 160, 161, 164, 165, 174; — **IX simfonija** 14*, 29*, 33*, 43*, 53*, 59, 69, 99, 114, 116, 148, 157, 160, 164, 165, 166, 168, 174, 222*, 240. — **Koncerti** 35*, 42*, 163, 177, 178, 179. — **Uvertire** 23*, 148, 160, 161, 181, 236. — **Gudački kvarteti** 100, 117, 142*, 146, 173; **op. 130** 167, 171, 223; **op. 131** 97, 117, 166, 167, 173, 222; **op. 132** 70, 116, 162, 164, 173, 203, 222. — **Klavirska trija** 117, 148, 159, 173; **ostala kamerna dela** 173, 174, 175. — **Sonate za violinu i klavir** 90, 117, 122, 148, 164, 165, 172; **ostale sonate** 165, 172. — **Sonate za klavir** 171; **op. 2 br. 1** 16*, 32*, 42*, 48*, 144, 146, 149*, 150*, 156, 159, 161; — **op. 2 br. 2** 11*, 13*, 21*, 47, 54*, 124, 147, 150, 163, 165; — **op. 2 br. 3** 20*, 27*, 31*, 62, 124, 144, 150, 160, 162, 163, 165; — **op. 7** 29*, 43, 45*, 62*, 145, 148, 151, 160, 161, 163, 165; — **op. 10 br. 1** 13*, 21*, 39*, 143*, 147, 150, 161, 164, 165; — **op. 10 br. 2** 27*, 30*, 48*, 145, 146*, 147, 152, 153*, 157, 161, 162; — **op. 10 br. 3** 19*, 122, 160, 161, 162, 165; — **op. 13** 14*, 28*, 44, 124, 145—146*, 158, 159*, 160, 163, 164, 171, 185, 297, 298—305*; — **op. 14 br. 1** 21*, 30*, 68, 123, 154, 157*, 160, 165; — **op. 14 br. 2** 13*, 15*, 23*, 39*, 44*, 55, 117, 123, 144, 160, 164; — **op. 22** 18*, 32*, 37*, 44, 48*, 159, 163, 164; — **op. 26** 20*, 33*, 37*, 54, 59, 61, 71, 115, 117, 166; — **op. 27 br. 1** 31*, 61*, 166, 167, 171, 184; — **op. 27 br. 2** 37, 49*, 148, 157, 160, 162, 165, 166, 167, 171, 184; — **op. 28** 29*, 35*, 37, 153—154*, 160, 163, 164, 171; — **op. 31 br. 1** 34*, 62, 160, 164, 171; — **op. 31 br. 2** 44, 145, 152, 157, 161, 165, 171, 184, 222; — **op. 31 br. 3** 19*, 21*, 48*, 75, 162, 165, 171; — **op. 49 br. 1** 122, 165; — **op. 49 br. 2** 18*, 27*, 31*, 40*, 56*; — **op. 53** 24*, 122, 123, 141*, 144*, 147, 148, 150, 160, 162, 165, 167, 171; — **op. 54** 167; — **op. 57** 16*, 32, 49*, 114, 115, 117, 143*, 144, 149*, 150, 151, 152, 154, 155, 160, 165, 171, 185; — **op. 78** 38*, 124, 158, 167; — **op. 79** 35*, 38*, 52—53*, 57*, 122, 164, 280, 281—233*; — **op. 81a** 158, 159, 167, 171*, 185, 190; — **op. 90** 34*, 49*, 164, 167; — **op. 101** 70, 154, 162, 171; — **op. 103** 14, 95, 97, 145*, 148, 154, 165, 171; — **op. 109** 115, 117, 149, 156, 160, 162, 165, 166, 171; — **op. 110** 97, 165, 171; — **op. 111** 22*, 117, 158, 166, 171. — **Sonatine** 172; **varijacije** 32, 106, 107, 108—110*, 115*, 116, 117, 268—269, 269—279*; **ronda** 55*, 123, 124, 284, 285—290*; **ostala instrumentalna dela** 63, 64, 72, 73, 76, 124, 183. — **„Fidelio“** 90, 225, 235, 247; **ostala vokalna dela** 183, 223, 239, 240, 242, 244, 246

Bellini, Vincenzo (1801—1835) 181, 235
Benda, Jirži (Georg) (1722—1795) 235, 247
Benevoli, Orazio (1605—1672) 241
Berg, Alban (1885—1935) 118, 134, 171, 173, 179, 185, 195, 203, 235, 236, 248
Bergamo, Petar (1930—) 118, 174, 182
Berlioz, Hector (1803—1869) 68, 70, 179, 181, 238, 240, 242, 245; **„Fantastična simfonija“** 25, 26*, 72, 162, 167, 168, 174, 188, 202
Bersa, Blagoje (1873—1934) 173, 182, 190, 236, 244, 247
Bertini, Henri (1789—1876) 65
Binchois, Gilles (oko 1400—1460) 217
Biničkí, Stanislav (1872—1942) 236, 246
Bizet, Georges (1838—1875) 18*, 75*, 76*, 114, 117, 134, 181, 224, 225, 235, 236
Bjelinski, Bruno (1909—) 65, 172, 173, 174, 175, 179 244, 245
Blacher, Boris (1903—1975) 179, 197*, 236
Bloch, Ernest (1880—1959) 179, 184
Boccherini, Luigi (1743—1805) 173, 179
Böhm, Georg (1661—1733) 97
Boieldieu, François Adrien (1775—1834) 181, 235
Bombardelli, Silvije (1916—) 190, 237, 246
Borodin, Aleksandar Porfirjevič (1833—1887) 16*, 69, 70, 165, 173, 174, 190, 222, 223, 235, 237, 244
Bortnjanski, Dmitrij Stepanovič (1751—1825) 242
Bossinensis, Franciscus (Bosanac Franjo) (kraj XV v. — prva polovina XVI v.) 217
Bošnjaković, Ljubomir (1891—) 246
Boulez, Pierre (1925—) 197
Brahms, Johannes (1833—1897), **simfonije** 19*, 69, 114, 118, 149, 157, 161, 165, 166, 174; **koncerti** 142*, 176, 178, 179; **kamerna dela** 117, 157, 165, 168, 173; **sonate za klavir** 42*, 117, 142*, 167, 171; **sonate za violinu i klavir** 123, 155, 165, 172; **sonate za druge instrumente** 172; **varijacije** 41*, 110, 112, 115, 117, 118; **razna instrumentalna dela** 64, 69, 72, 76, 175, 181, 184; **vokalna dela** 184, 216, 240, 242, 244, 245, 246
Bravničar, Matija (1897—) 80, 174, 182, 190, 236
Bridge, Frank (1879—1941) 117
Britten, Benjamin (1913—1976) 117, 133, 173, 174, 235, 236, 240, 242, 244, 245, 246
Brkanović, Ivan (1906—) 173, 174, 190, 236, 238, 240, 246
Bruch, Max (1838—1920) 178, 179, 184
Bruckner, Anton (1824—1896) 11*, 157, 160, 166, 173, 174, 239, 242, 246
Bruči, Rudolf (1917—) 133, 164, 174, 179, 240
Bull, John (oko 1562—1628) 106
Busoni, Ferruccio (1866—1924) 134, 172, 179
Buxtehude, Dietrich (1637—1707) 97, 101, 113, 117, 239
Byrd, William (1543—1623) 106, 216, 218

Cabezón, Antonio de (oko 1500—1566) 106
Caccini, Giulio (oko 1550—1610) 224, 243
Caldara, Antonio (oko 1670—1736) 234
Cannabich, Christian (1731—1798) 173
Cara, Marco (druga polovina XV v. — posle 1525) 217
Carissimi, Giacomo (1605—1674) 238, 239
Casella, Alfredo (1883—1947) 175, 179, 190
Cavalieri, Emilio de' (oko 1550—1602) 237
Cavalli, Francesco (1602—1676) 234
Cavallini, Ernesto (1807—1874) 65
Cavazzoni, Girolamo (1522 ? — ?) 99
Cazzati, Maurizio (oko 1620—1677) 136

Cervantes Saavedra, Miguel de (1547—1616) 116
Cesti, Pietro Marc' Antonio (1623—1669) 234
Charpentier, Gustave (1860—1956) 72, 235
Chausson, Ernest (1855—1899) 64
Cherubini, Luigi (1760—1842) 181, 235, 242
Chopin, Frédéric (1810—1849), **balade** 184; **etide** 15*, 16*, 65—66*; **koncerti** 160, 178; **mazurke** 47*, 58, 62, 73*, 257, 258—261*; **noktirni** 14*, 62, 64, 222; **polonese** 15*, 30*, 32, 60, 61*, 62, 73*, 114, 184; **preludijumi** 31*, 32, 38, 39, 45*, 46*, 59, 66, 67, 134; **sonate** 69*, 71, 124, 141*, 150, 158, 162, 165, 171, 172; **valceri** 63, 72; **ostale kompozicije** 64, 69, 73, 74, 75*, 76, 117, 183, 184
Ciglić, Zvonimir (1921—) 174, 190
Cimarosa, Domenico (1749—1801) 179, 234
Cipra, Milo (1906—) 118, 133, 171, 172, 173, 174, 179, 240, 245
Clementi, Muzio (1752—1832) 65, 124, 139, 171, 172
Collin, Heinrich Joseph v. (1771—1811) 181
Concone, Giuseppe (1801—1861) 245
Corelli, Arcangelo (1653—1713) 118, 137, 138, 175
Cornelius, Peter (1824—1874) 235, 244
Cossetto, Emil (1918—) 240
Costeley, Guillaume (oko 1531—1606) 217
Couperin, François (1668—1733) 119, 120—121*, 125, 128, 176, 187
Cramer, Johann Baptist (1771—1858) 65
Crvčanin, Milivoje (1892—) 118, 242
Czerny, Carl (1791—1857) 65

Čajkovski, Petar Iljič (1840—1893), **simfonije** 174; **IV simfonija** 69*, 72, 146, 157, 160, 161, 168, 174; **V simfonija** 69, 72, 146, 148, 156, 159, 168*, 174; **VI simfonija** 57, 71, 146*, 148, 149, 157, 158, 159*, 161, 162, 166, 174; **programska simfonijska dela** 149, 181, 188, 190; **koncerti** 64, 122, 147, 148—149, 178, 179; **ostala instrumentalna dela** 63, 64, 73, 117, 133, 134, 171, 173, 175; **opere** 72, 73, 181, 235; **baleti** 76, 134, 237; **vokalna dela** 242, 244, 246
Čolić, Dragutin (1907—) 173, 179, 190, 240

Dallapiccola, Luigi (1904—1975) 195, 202
Damaskin, Jovan (oko 700— oko 760) 203
Danon, Oskar (1913—) 236, 245, 247
da Ponte, Lorenzo (1749—1838) 226
Daquin, Louis Claude (1694—1772) 120, 187
Dargomižski, Aleksandar Sergejevič (1813—1869) 235, 244
David, Johann Nepomuk (1895—) 246
Debussy, Claude Achille (1862—1918), **simfonijska dela** 186, 190, 192—193*; **gudački kvartet** 114, 170, 173; **sonate** 172, 173; **klavirska dela** 64, 65, 67, 84, 102, 133, 134, 190; **vokalna dela** 235, 240, 244, 246
de Falla, Manuel (1876—1946) 75, 178, 237, 244, 245
Délibes, Leo (1836—1891) 73, 237
Delius, Frederick (1862—1934) 190
Despić, Dejan (1930—) 64, 173, 174, 179
des Prés, Josquin (oko 1440—1521) 214, 217, 241
Dešpalj, Pavle (1934—) 118
Dev, Oskar (1868—1932) 246
Devčić, Natko (1914—) 80, 133, 174, 179, 182, 184, 191, 236, 240, 247
Diabelli, Anton (1781—1858) 109, 117
d'Indy, Vincent (1851—1931) 114, 117, 150, 155, 159, 170, 173, 179, 188, 190, 202, 240, 306
Distler, Hugo (1908—1942) 246
Dittersdorf, Karl Ditters v. (1739—1799) 173, 235
Djagiljev, Sergej Pavlovič (1872—1929) 237
Dobronić, Antun (1878—1955) 80, 133, 173, 174, 190, 236, 240, 246
Donati (Donato), **Baldissera** (oko 1530—1603) 217
Donizetti, Gaetano (1797—1848) 181, 235
Dotzauer, Johann Friedrich (1783—1860) 65
Dowland, John (1562—1625 ili 1626) 218
Dufay, Guillaume (oko 1400—1474) 214, 217, 241
Dugan, Franjo st. (1874—1948) 97, 102, 173, 242
Dugan, Franjo ml. (1901—1934) 246
Dukas, Paul (1865—1935) 69, 117, 190
Dumičić, Petar (1901—) 67, 172
Duparc, Henri (1848—1933) 244
Dussek (Dušek), **František Xaver** (1731—1799) 172
Dvoržak, Antonin (1841—1904), **simfonije** 12, 24*, 69, 74, 117, 143*, 158, 165, 168, 174; **koncerti** 23, 74, 177, 178, 179; **kamerna dela** 162, 172, 173; **ostala instrumentalna dela** 64, 69, 73, 74, 117, 133, 175, 182, 184, 190; **vokalna dela** 235, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 246

Đorđević, Vladimir (1869—1938) 78, 79, 80, 206, 209

Eccard, Johannes (1553—1611) 202
Egk, Werner (1901—) 133, 236
Elgar, Edward Sir (1857—1934) 117, 175, 179, 182, 190, 238
Enescu, George (1881—1955) 184

Falla, Manuel de, v. de Falla
Fauré, Gabriel (1845—1924) 64, 172, 173, 242, 244
Festa, Costanzo (?—1545) 218
Fibich, Zdenjek (1850—1900) 64, 70, 74, 190, 247
Field, John (1782—1837) 64, 178
Finck, Heinrich (oko 1445—1527) 218
Fischer, Johann Kaspar Ferdinand (1650?—1746) 97, 125
Fiorentia, Johannes da (Giovanni da Cascia) (oko 1270 — posle 1351) 216*
Foerster, Josef Bohuslav (1859—1951) 244, 246
Fornsete, John of (XIII v.) 214
Franciscus Bossinensis (Franjo Bosanac), v. Bossinensis
Franck, César (1822—1890) 67, 97, 190, 238, 244; **simfonija** 11*, 20*, 50*, 90, 141*, 154, 159, 161, 165, 170, 174, 306—307, 308—326*; **Simfonijske varijacije** 116, 117, 179; **kamerna dela** 159, 170, 173; **sonata za violinu i klavir** 90, 170*, 172, 222

Franz, Robert (1815—1892) 244
Frescobaldi, Girolamo (1583—1643) 99, 101
Fribec, Krešimir (1908—) 237, 238
Froberger, Johann Jakob (1616—1667) 99*, 101, 125, 187
Fuenllana, Miguel de (oko 1500—?) 106

Gabrieli, Andrea (1510—1586) 101, 214, 218
Gabrieli, Giovanni (1555—1612 ili 1613) 99, 101, 136*, 173, 175, 214, 218, 239
Gallus (Petelin), **Jakob** (1550—1591) 214, 238
Galuppi, Baldassare (1706—1785) 140, 234
Gastoldi, Giovanni Giacomo (?—1622) 217
Gaubert, Philippe (1879—1941) 65
Geminiani, Francesco (1687—1762) 138, 175
Gershwin, George (1898—1937) 81, 84, 178, 184, 236
Gesualdo da Venosa v. Venosa
Gibbons, Orlando (1583—1625) 218
Glazunov, Aleksandar Konstantinovič (1865—1936) 173, 179, 190, 237
Glier (Glière), **Reinhold Moricovič** (1875—1956) 179, 245
Glinka, Mihail Ivanovič (1804—1857) 73, 75, 76, 117, 160, 184, 199, 222, 235, 244
Gluck, Christoph Willibald (1714—1787) 113, 180, 235, 237
Gobec, Radovan (1909—) 247
Goethe, Johann Wolfgang v. (1749—1832) 188, 240, 243
Goleniščev-Kutuzov, Arsenij Arkadjevič (1848—1913) 354
Gostuški, Dragutin (1923—) 173, 179, 190, 244
Gotovac, Jakov (1895—) 80, 190, 236, 244, 245, 246
Gounod, Charles (1818—1893) 70, 181, 235
Goya, Francisco (1746—1828) 186
Granados, Enrique (1867—1916) 186, 191
Graun, Karl Heinrich (1704—1759) 234, 239
Grečanjinov, Aleksandar Tihonovič (1864—1956) 242, 244, 246
Greiter, Mathias (oko 1490—1550) 218*
Grétry, André Modeste (1741—1813) 235
Grgošević, Zlatko (1900—) 240, 245, 246
Grgur I (Gregorije I, papa 590—604) 199, 200
Grieg, Edvard (1843—1907), **minijature** 58, 61*, 64, 68, 76, 91, 117, 134; **kamerna dela** 171, 172, 173; **koncert za klavir** 30*, 177, 178; **svite** 133, 134; **scenska muzika** 134, 236; **vokalna dela** 244, 246

Hába, Alois (1893—1973) 9, 173, 184, 194
Hačaturjan, Aram Iljič (1903—) 76, 102, 173, 174, 178, 179, 202, 237
Halévy, Jacques Fromental (1799—1862) 235
Händel, Georg Friedrich (1685—1759) 85, 97; **oratorijumi** 71, 237, 238; **druga vokalna dela** 234, 239, 240; **koncerti** 132*, 175; **svite** 125, 126*, 127, 128; **sonate** 137*, 138; **fuge** 96, 97; **varijacije** 113, 117
Hartmann, Karl Amadeus (1905—1963) 174
Hasse, Johann Adolf (1699—1783) 234
Hassler, Hans Leo (1564—1612) 202, 218
Hatze, Josip (1879—1959) 236
Hausmann, Valentin (? — oko 1611—1614) 126*
Haydn, Joseph (1732—1809) 41, 59, 68, 117, 139, 140, 147, 149, 151, 156, 159, 166, 167; — **simfonije** 158, 166, 167, 174, 180, 187; **simfonija br. 88** 35*, 48*, 60*, 174; **br. 94** 35*, 117, 158; **br. 103** 44, 116, 158, 159; **br. 104** 140*, 145*, 147, 152*, 158, 162; — **gudački kvarteti** 39*, 90, 96, 97, 117, 165, 173, 191, 222; **klavirske sonate** 28*, 36*, 68, 117, 123, 165, 171, 254, 255—256*; **ostala instrumentalna dela** 107, 117, 172, 173, 175, 178, 179, 183; **vokalna dela** 97, 238, 242, 246
Henze, Hans Werner (1926—) 195
Hercigonja, Nikola (1911—) 80, 238, 245, 246, 247
Hérold, Louis Joseph Ferdinand (1791—1833) 181
Hervé (Ronger), **Florimond** (1825—1892) 236
Hiller, Johann Adam (1728—1804) 117, 235
Hindemith, Paul (1895—1963) 47, 84, 91, 97, 117, 118, 133, 134, 165, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 185, 193*, 222, 235, 237, 238, 240, 245
Hofhaimer, Paul (1459—1537) 218
Holst, Gustav (1874—1934) 133, 190
Honegger, Arthur (1892—1955) 11*, 84, 162, 172, 174, 179, 188, 190, 235, 238, 248
Horvat, Stanko (1930—) 118, 174
Hristić, Stevan (1885—1958) 80, 134, 179, 184, 190, 236, 237, 238, 242, 244, 246
Hummel, Johann Nepomuk (1778—1837) 178

Ibert, Jacques (1890—1961) 84, 179
Indy, Vincent d', v. d'Indy
Ipavec, Benjamin (1829—1909) 175
Ipolitov-Ivanov, Mihail Mihailovič (1859—1935) 242
Isaak (Isaac), **Heinrich** (oko 1450—1517) 217*

Jacob, Gordon (1895—) 133, 179
Janáček, Leoš (1854—1928) 167, 174, 179, 190, 235, 242, 246
Jannequin, Clément (oko 1472—1475 — oko 1559—1560) 187, 217*
Jarnović, Ivan Mane (1740 ili 1745—1804) 173, 179
Jelić, Vinko (1596— posle 1636) 239
Jelinek, Hanns (1901—1969) 195
Jenko, Davorin (1835—1914) 182, 236, 246
Jirák, Karel Boleslav (1891—) 13, 14, 117, 120, 150
Johannes da Florentia, v. Florentia
John of Fornsete, v. Fornsete
Jolivet, André (1905—1974) 178
Jommelli, Nicolò (1714—1774) 234
Josif, Enriko (1924—) 170, 171, 173, 174, 179, 240
Josquin des Prés, v. des Prés
Jovan Damaskin, v. Damaskin
Jozefović, Oskar (1890—1941) 182, 240

Kabalevski, Dmitrij Borisovič (1904—) 174
Kalčić, Josip (1912—) 240
Kaminski, Heinrich (1886—1946) 179
Karamzin, Nikolaj Mihailovič (1766—1826) 231

Karlowicz, Mieczyslaw (1876—1909) 190
Kaulbach, Wilhelm v. (1804—1874) 186
Kayser, Heinrich Ernst (1815—1888) 65
Keiser, Reinhard (1674—1739) 234, 238
Kelemen, Milko (1924—) 118, 133, 171, 174, 179, 195, 237, 245
Kerll, Johann Kaspar (1627—1693) 100
Kirigin, Ivo (1914—1964) 97, 133, 174, 179, 182
Klengel, Julius (1859—1933) 65
Köchel, Ludwig Alois Ferdinand (1800—1877) 12
Kodály, Zoltán (1882—1967) 76, 134, 173, 236, 239, 246
Kogoj, Marij (1895—1956) 236, 244
Konjović, Petar (1883—1970) 80, 118, 134, 172, 173, 174, 179, 181, 190, 236, 244, 246
Koprasch, Carl 65
Korngold, Erich Wolfgang (1897—1957) 174, 179
Kostić, Dušan (1925—) 118, 172, 174, 240
Kostić, Vojislav (1931—) 118, 240
Kozina, Marijan (1907—1966) 190, 236, 247
Krek, Uroš (1922—) 118, 133, 172, 174, 179
Krenek (Krženek), **Ernst** (1900—) 84, 173, 195, 235
Krepsch, Franz 65
Kreutzer, Rodolphe (1766—1831) 65, 178
Krieger, Adam (1634—1666) 243
Krieger, Johann Philipp (1649—1725) 125
Krstić, Petar (1877—1957) 69, 182, 236, 242, 246
Kuhlau, Friedrich (1786—1832) 172
Kuhnau, Johann (1660—1722) 125, 138, 187
Kunc, Božidar (1903—1964) 64, 102, 170, 171, 179, 244

Lachner, Franz (1803—1890) 133
Lajovic, Anton (1878—1960) 64, 190, 211, 240, 244, 246
Lalo, Édouard (1823—1892) 179
Lamartine, Alphonse de (1790—1869) 186
Landi, Steffano (oko 1590—1640) 234
Lanner, Joseph (1801—1843) 72
Lasso, Orlando di (oko 1532—1594) 85, 214, 217, 218, 238, 241
Leclair, Jean Marie (1697—1764) 138
Lecocq, Charles (1832—1918) 236
Legrenzi, Giovanni (1626—1690) 136, 234
Lehár, Franz (1870—1948) 236
Le Jeune, Claudin (1528—1600) 217
Lekeu, Guillaume (1870—1894) 172
Leo, Leonardo (1694—1744) 234
Leoncavallo, Ruggero (1858—1919) 235
Leoninus (druga polovina XII v.) 213
Leskovic, Bogo (1909—) 133
Lesueur, Jean François (1760—1837) 235
Lhotka, Fran (1883—1963) 80, 179, 182, 184, 236, 237, 246
Lhotka-Kalinski, Ivo (1913—) 133, 172, 174, 236, 240, 245, 246
Liebermann, Rolf (1910—) 179, 236
Lipovšek, Marijan (1910—) 118, 133, 171, 184
Lisinski, Vatroslav (1819—1854) 181, 182, 236, 244, 246
Liszt, Franz (1811—1886) 167, 170, 183, 187; — **simfonije** 114, 168—169*, 174, 240; **simfonijske poeme** 26*, 186, 188, 190; **koncertantna dela** 169, 170, 178, 179, 202; **Sonata za klavir** 99, 169—170*, 171; **klavirske kompozicije** 64, 65, 70, 72, 73, 75, 76*, 117, 134, 184, 190; **vokalna dela** 238, 239, 242, 247
Livadić, Ferdo (1799—1878) 69
Locatelli, Pietro (1693—1764) 138
Loewe, Carl (1796—1869) 71, 245
Logar, Mihovil (1902—) 64, 68, 80, 102, 164, 171, 172, 173, 174, 179, 182, 236, 237, 240, 244, 245, 247
Lorenz, Alfred Ottokar (1868—1939) 192
Lortzing, Albert (1801—1851) 235
Lučić, Franjo (1889—1972) 97, 172, 179, 242
Lukačić, Ivan (oko 1584—1648) 216
Lully, Jean Baptiste (1632—1687) 113, 128, 180, 234, 237
Luther, Martin (1483—1546) 203
Lutoslawski, Witold (1913—) 179

Ljadov, Anatolij Konstantinovič (1855—1914) 190

Machaut (Machault), **Guillaume de** (oko 1300—1377) 185, 213, 216, 240
Mahler, Gustav (1860—1911) 72, 166, 167, 174, 240, 244, 245
Malec, Ivan (1925—) 172, 173, 237, 245
Malipiero, Gian Francesco (1882—1973) 116, 117, 190, 236
Mallarmé, Stéphane (1842—1893) 186
Manojlović, Kosta (1890—1949) 204, 240, 242, 244, 246
Marenzio, Luca (1553—1599) 218, 219
Marić, Ljubica (1909—) 80, 118, 172, 173, 179, 240
Marini, Biagio (1600—1655 ili 1665) 136
Marinković, Ilija (1916—) 173
Marinković, Josif (1851—1931) 236, 242, 244, 246
Marschner, Heinrich (1795—1861) 235
Martin, Frank (1890—1974) 178, 179, 184, 238, 239
Martinu, Bohuslav (1890—1959) 172, 173, 174, 179, 186, 190
Marx, Joseph (1882—1965) 244
Mascagni, Pietro (1863—1945) 235
Massenet, Jules (1842—1912) 235
Matetić-Ronjgov, Ivan (1880—1960) 206, 246
Matičič, Janez (1926—) 67, 133
Matz, Rudolf (1901—) 65, 118, 172, 173, 246
Mazzochi, Domenico (1592—1665) 234
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809—1847), **simfonije** 75, 149, 165, 167, 174, 203, 240; **uvertire** 181; **koncerti** 167, 177, 178, 178—179; **„Pesme bez reči“** 15*, 31*, 37*, 43, 44*, 57, 62, 63*, 64, 71, 249, 250—253*; **ostala instrumentalna dela** 64, 67, 69, 97, 115, 117, 171, 173; **„San letnje noći“** 62, 70, 236; **vokalna dela** 238, 239, 244, 246
Menotti, Gian Carlo (1911—) 236
Mérimée, Prosper (1803—1870) 224
Merkù, Pavle (1927—) 179, 240
Merula, Tarquinio (? — posle 1652) 136
Merulo, Claudio (1533—1604) 101
Messiaen, Olivier (1908—) 179, 197
Meyerbeer, Giacomo (1791—1864) 70, 181, 235

Milan, Luis (oko 1500 — posle 1561) 106
Milhaud, Darius (1892—1974) 84, 173, 174, 179, 235, 236, 237
Millöcker, Karl (1842—1899) 236
Milojević, Borde (1921—) 122, 173
Milojević, Miloje (1884—1946) 64, 80, 97, 172, 190, 242, 244, 246
Milošević, Predrag (1904—) 118, 172, 173, 174, 236
Milošević, Vlado (1901—) 246
Mirk, Vasilij (1884—1962) 246
Mjaskovski, Nikolaj Jakovljevič (1881—1950) 174
Mokranjac, Stevan (1856—1914) 28*, 29*, 40*, 41*, 80, 207*, 208*, 209*, 210*, 211*, 212*, 242, 245, 246, 247, 363, 364—370*
Mokranjac, Vasilije (1923—) 65, 118, 172, 173, 174, 179, 182
Moniuszko, Stanislaw (1819—1872) 235
Monn, Georg Mathias (1717—1750) 158, 174
Monsigny, Pierre Alexandre (1729—1817) 235
Monteverdi, Claudio (1567—1643) 180, 218, 224, 234, 242
Morley, Thomas (1557—1603) 218
Moscheles, Ignaz (1794—1870) 178
Moser, Hans Joachim (1889—1967) 50
Mosolov, Aleksandar Vasiljevič (1900—) 190
Moyse, Marcel 65
Mozart, Leopold (1719—1778) 179
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756—1791) 59, 68, 97, 115, 117, 140, 147, 151, 155, 156, 159, 223. — **Simfonije** 158, 174; **simfonija C-dur „Jupiter"** 11*, 141*, 147, 152, 162*, 166, 174, 202; **simfonija g-moll** 12*, 28*, 34*, 60*, 68, 146, 156*, 174; **simfonija Es-dur** 142*, 158, 161, 174. — **Koncerti** 163, 164, 176*, 177*, 178, 179. — **Kamerna dela** 158, 162, 165, 173; **sonate za violinu** 97, 123, 149, 158, 163, 172. — **Sonate za klavir** 171; — K. V. **279 C-dur** 165; — K. V. **280 F-dur** 160; — K. V. **281 B-dur** 163, 327, 328—334*; — K. V. **283 G-dur** 12*, 33*, 165; — K. V. **284 D-dur** 117; — K. V. **309 C-dur** 54, 164, 171; — K. V. **311 D-dur** 44*, 162, 163, 171; — K. V. **331 A-dur** 20*, 33*, 41*, 63, 107*, 117, 166, 171; — K. V. **332 F-dur** 49, 152; — K. V. **533 F-dur** 164; — K. V. **545 C-dur** 14*, 27*, 31*, 122, 161; — K. V. **576 D-dur** 143*, 164, 171; — **sonate za dva klavira** 172; **Bečke sonatine** 41*, 43*, 45*, 123, 172. — **Varijacije** 107, 108, 114*, 115, 117; **ostala instrumentalna dela** 72, 175, 183. — **Opere** 181, 223, 235; **„Otmica iz seraja"** 180, 235; **„Idomeneo"** 162, 235; **„Figarova ženidba"** 70, 75, 161, 180, 235; **„Don Juan"** 67*, 180, 199, 220*, 221*, 222, 224, 226—230, 235; **„Čarobna frula"** 70, 99, 162, 203, 223, 224, 225, 235; — **Rekvijem** 96*, 242; **ostala vokalna dela** 223, 242, 244
Muffat, Georg (oko 1645— 1704) 101
Munday (Mundy), John (?—1630) 187
Musorgski, Modest Petrovič (1839—1881) 75, 76*, 117, 133, 186, 190, 191, 225, 226, 235, 244, 245, 354—355, 355—362*; **„Boris Godunov"** 73, 117, 224, 231—234, 235
Müller, Wilhelm (1794—1827) 349

Nadermann, François Joseph (1773—1835) 65
Naprávnik, Karel (1882—1968) 246
Nastasijević, Svetomir (1902—) 133, 236, 237, 246
Nedbal, Oskar (1874—1930) 236
Neri, Filippo (1515—1595) 237
Nicolai, Otto (1810—1849) 235
Nikolovski, Vlastimir (1925—) 246
Notker Balbulus (830—912) 201
Novák, Vitezslav (1870—1949) 133, 166, 171, 175, 190, 240

Obradović, Aleksandar (1927—) 69, 70, 97, 167, 174, 182, 240, 245
Obrecht (Hobrecht), Jakob (oko 1450—1505) 238, 241
Ockeghem, Jean (oko 1430—1495) 90, 241
Odak, Krsto (1888—1965) 118, 172, 173, 174, 182, 188, 236, 246
Offenbach, Jacques (1819—1880) 181, 236
Orff, Carl (1895—) 235, 240
Ostere, Slavko (1895—1941) 118, 133, 179, 182, 190, 239, 244, 245
Owen, Wilfred (1893—1918) 242
Ozgijan, Petar (1932—) 118, 171, 174, 179, 182

Pachelbel, Johann (1653—1706) 101, 104, 105*, 112
Paganini, Nicolò (1782—1840) 65. 66. 117. 172, 178, 179
Pahor, Karol (1896—1974) 133, 173, 246, 247
Paisiello, Giovanni (1740—1816) 234
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525 ili 1526—1594) 85, 214, 218, 237, 241*
Papandopulo, Boris (1906—) 65, 69, 76, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 181, 190, 236, 237, 239, 240, 242, 245, 246
Paradisi, Pietro Domenico (1710—1792) 140
Parma, Viktor (1858—1924) 236
Paščan, Svetolik (1892—1971) 246
Paumann, Conrad (1410—1473) 101
Paunović, Milenko (1889—1924) 174
Pavčič, Josip (1870—1949) 244
Pejačević, Dora (1885—1923) 172, 173
Pepping, Ernst (1901—) 239
Pepusch, Johann Christoph (1667—1752) 235
Pergolesi, Giovanni Battista (1710—1736) 139, 234, 239
Peri, Jacopo (1561—1633) 220*, 224
Perličić, Vlastimir (1927—) 173, 174
Perotinus (kraj XII i početak XIII v.) 213
Pescetti, Giovanni Battista (oko 1704—1766) 140
Petrarca, Francesco (1304—1374) 218
Petrassi, Goffredo (1904—) 133
Petrič, Ivo (1931—) 179, 182
Petrović, Radomir (1923—) 182
Peuri (Peuerl), Paul (oko 1575 — oko 1625) 127—128*
Pfitzner, Hans (1869—1949) 173, 235, 244
Philidor, François André Danican (1726—1795) 235
Piccini, Niccolò (1728—1800) 234

Poglietti, Alessandro (?—1683) 108, 187
Polič, Mirko (1890—1951) 236, 240
Ponte, Lorenzo da v. da Ponte
Prelovec, Zorko (1887—1939) 246
Premrl, Stanko (1880—1965) 242, 246
Primavera, Giovanni Leonardo (druga polovina XVI v.) 217*
Prokofjev, Sergej Sergejevič (1891—1953) 70*, 102, 117, 133, 134, 166, 170, 171, 172, 174, 178, 179, 193, 235, 236, 237, 240
Prokopiev, Trajko (1909—) 246
Provenzale, Francesco (oko 1627—1704) 234
Puccini, Giacomo (1858—1924) 72, 181, 235
Purcell, Henry (1658—1695) 113, 117, 234, 240
Puškin, Aleksandar Sergejevič (1799—1837) 224, 231

Quantz, Johann Joachim (1697—1773) 175

Radenković, Milutin (1921—) 65, 67, 173, 179, 182
Radica, Ruben (1931—) 179
Radić, Dušan (1929—) 118, 172, 173, 174, 175, 236, 240, 245, 246, 247—248
Radovanović, Vladan (1932—) 167, 172
Raff, Joseph Joachim (1822—1882) 133, 173, 223
Rahmanjinov, Sergej Vasiljevič (1873—1944) 64, 66, 117, 157, 178, 184, 190, 202, 242, 244, 245
Rajičić, Stanojlo (1910—) 64, 65, 171, 173, 174, 179, 190, 236, 240, 244, 245, 247
Rameau, Jean Philippe (1683—1764) 120, 125, 128, 132*, 180, 187, 234
Ramovš, Primož (1921—) 174, 175, 179
Ravel, Maurice (1875—1937) 68, 72, 74*, 75, 84, 102, 133, 172, 173, 178, 184, 190, 237, 244, 245, 246
Ravnik, Janko (1891—) 244
Reger, Max (1873—1916) 64, 67, 89*, 97, 104, 105, 110, 115, 116*, 117, 118, 133, 165, 172, 173, 174, 175, 186, 203, 239, 244, 246
Reicha, Antonin (1767—1836) 173
Respighi, Ottorino (1879—1936) 133, 173, 179, 186, 190, 202, 244
Richter, František Xaver (1709—1789) 173
Riemann, Hugo (1849—1919) 13, 22, 27, 37, 48
Ries, Franz (1846—1932) 66
Rihtman, Cvjetko (1902—) 206
Rimski-Korsakov, Nikolaj Andrejevič (1844—1908) 117, 133, 170, 182, 188, 190, 225, 231, 235, 244, 246
Ristić, Milan (1908—) 64, 118, 133, 165, 174, 179, 247
Rode, Pierre (1774—1830) 65
Roman (V—VI v.) 203
Rore, Cipriano da (Cyprien van) (1516—1565) 218, 219
Rossi, Luigi (1598—1653) 234, 239
Rossi, Salomone (kraj XVI — početak XVII v.) 136
Rossini, Gioacchino (1792—1868) 181, 235, 239
Rousseau, Jean Jacques (1712—1778) 235, 247
Roussel, Albert (1869—1937) 174, 188, 237
Rozenberg-Ružić, Vjekoslav (1870—1954) 171
Rubinstein, Anton (1829—1894) 65, 173
Rust, Friedrich Wilhelm (1739—1796) 171

Saint-Saëns, Camille (1835—1921) 75, 117, 133, 172, 174, 178, 179, 190
Sakač, Branimir (1918—) 172, 173
Sakadas (VI v. pre n. e.) 187
Sammartini, Giovanni Battista (1700 ili 1701—1775) 140, 173
Sarasate, Pablo de (1844—1908) 64, 75, 76
Satie, Eric (1866—1925) 84
Savin, Dragutin (1915—) 236
Savin, Risto (Širca, Friderik) (1859—1948) 236
Scarlatti, Alessandro (1660—1725) 180, 234, 238, 239
Scarlatti, Domenico (1685—1757) 138, 139*, 140, 160, 171, 294, 295—296*
Scheidt, Samuel (1587—1654) 104
Schein, Johann Hermann (1586—1630) 125
Schiller, Friedrich v. (1759—1805) 174, 182, 243
Schillings, Max v. (1868—1933) 247
Schmidt, Franz (1874—1939) 238
Schoeck, Othmar (1886—1957) 244
Schönberg, Arnold (1874—1951) 9, 117, 133, 170, 173, 175, 178, 179, 185, 190, 191, 194, 195*, 196*, 197, 236, 240, 244, 245, 247, 248*
Schubert, Franz (1797—1828), **simfonije** 148, 150, 156, 158, 159, 167, 174; **kamerna dela** 36*, 59*, 69, 115, 117, 173, 175; **sonate za klavir** 12*, 24—25*, 123*, 157, 160, 161, 171; **sonata za violončelo** 172; **sonatine za violinu** 122, 172; **ostala instrumentalna dela** 38*, 64, 69, 70, 76, 117, 183; — **solo pesme** 14*, 15*, 36*, 42*, 44, 243, 244*, 245, 349, 350—353*; **druga vokalna dela** 242, 246
Schumann, Robert (1810—1856) 62, 117; — **simfonije** 17*, 69, 149, 159, 162, 167, 170, 174; **koncertantna dela** 149, 167, 178, 179; **kamerna dela** 167—168, 173; **sonate za klavir** 69, 122, 158, 171; **sonate za violinu** 172; — **„Karneval“** 18*, 70, 72, 117, 134*; **„Simfonijske etide“** 15*, 117; **druga varijaciona dela** 19*, 110, 117; **„Dečje scene“** 30*, 58, 64, 134; **ostala klavirska dela** 58, 64, 65, 72, 91, 97, 102, 123, 133, 183, 184; — **solo pesme** 71, 243, 244, 245; **druga vokalna dela** 240, 246, 247
Schütz, Heinrich (1585—1672) 173, 216, 238, 239
Senfl, Ludwig (oko 1490 — između 1540 i 1555) 218
Sibelius, Jean (1865—1957) 173, 174, 179, 190
Silcher, Friedrich (1789—1860) 246
Simandl, Franz (1840—1912) 65
Simić, Borivoje (1920—) 118, 172, 182
Skalovski, Todor (1909—) 80, 246
Skrjabin, Aleksandar Nikolajevič (1872—1915) 39, 65, 67, 71, 117, 166, 167, 170, 171, 174, 178, 190
Slavenski, Josip (1896-1955) 80, 133, 166, 171, 172, 173, 179, 190, 236, 240, 245, 246
Smetana, Bedržich (1824—1884) 21*, 69, 71, 74*, 173, 181, 182, 186, 190, 191, 225, 235, 240, 246, 335, 336—348*

Sorkočević, Luka (1734—1789) 174
Spohr, Ludwig (1784—1859) 173, 178, 179, 222, 235
Spontini, Gasparo (1774—1851) 235
Srebotnjak, Alojz (1931—) 167, 174, 245
Stamitz, Ján Václav (1717—1757) 173
Stanković, Kornelije (1831—1865) 242
Steffani, Agostino (1654—1728) 239
Stockhausen, Karlheinz (1928—) 197
Stöhr, Richard (1874—1967) 120
Stojanović, Petar (1877—1957) 64, 122, 133, 164, 172, 173, 175, 179, 190, 236
Stradella, Alessandro (oko 1645—1682) 238
Strauss, Johann, otac (1804—1849) 72
Strauss, Johann, sin (1825—1899) 66, 72*, 74, 181, 236
Strauss, Richard (1864—1949) 17*, 72, 116, 117, 172, 174, 179, 181, 186, 188, 189*, 190, 235, 244, 245, 247
Stravinski, Igor Fjodorovič (1882—1971) 28*, 70, 74, 76, 84, 133, 134, 171, 174, 175, 178, 179, 190, 193, 194*, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 245, 248
Suk, Josef (1874—1935) 64, 133, 167, 175, 188, 190, 240
Sullivan, Arthur (1842—1900) 236
Suppé, Franz v. (1819—1895) 236
Sweelinck, Jan Pieters (1562—1621) 99, 101
Szymanowski, Karol (1883—1937) 73, 171, 173, 174, 179, 190

Šaporin, Jurij Aleksandrovič (1887—1966) 240
Širola, Božidar (1889—1956) 173, 174, 179, 236, 238, 239
Šivic, Pavel (1908—) 133, 172
Škerjanc, Lucijan Marija (1900—1973) 97, 133, 173, 174, 179, 182, 240, 244
Škerl, Dane (1931—) 174, 175, 179
Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič (1906—1975) 67, 69*, 71, 97, 117, 118, 142*, 162, 167, 173, 174, 176, 178, 179, 188, 236, 246
Šulek, Stjepan (1914—) 70, 162, 166, 167, 171, 174, 179, 236, 240
Švara, Danilo (1902—) 171, 173, 174, 182, 236

Taffanel, Claude Paul (1844—1908) 65
Tajčević, Marko (1900—) 64, 67, 80, 118, 175, 219, 242, 244, 245, 246
Tansmann, Alexander (1897—) 174
Tanjejev, Sergej Ivanovič (1856—1915) 173, 240, 246
Tartini, Giuseppe (1692—1770) 28*, 137, 138, 175
Tasso, Torquato (1544—1595) 218
Telemann, Georg Philipp (1681—1767) 117, 125, 234, 239
Thomas, Ambroise (1811—1896) 235
Thomas, Kurt (1904—) 239
Tijardović, Ivo (1895—1976) 236
Toch, Ernst (1887—1964) 172, 174
Torelli, Giuseppe (1651—1709) 175
Traetta, Tommaso (1727—1779) 234
Trbojević, Dušan (1925—) 80, 172
Tromboncino, Bartolomeo (kraj XV — početak XVI v.) 217
Trudić, Božidar (1911—) 133, 170, 179

Ukmar, Vilko (1905—) 190

Vasiljević, Miodrag (1903—1963) 205, 206, 208
Vauda, Zlatan (1923—) 172, 179
Vaughan-Williams, Ralph (1872—1958) 174, 188
Vecchi, Orazio (oko 1550—1605) 217, 218, 219
Venosa, Carlo Gesualdo da (oko 1560—1613) 218, 219*
Veracini, Francesco Maria (1690—1750) 138
Verdelot, Philippe (?—1567) 218
Verdi, Giuseppe (1813—1901) 70, 97, 173, 181, 222, 225, 235, 242
Viadana, Lodovico Grossi da (1564—1627) 175, 239
Vilhar, Miroslav (1818—1871) 246
Villa-Lobos, Heitor (1887—1959) 190
Vinci, Leonardo (1690—1730) 234
Viotti, Giovanni Battista (1753—1824) 178
Vitali, Giovanni Battista (1644—1692) 136, 137*, 138
Vitali, Tommaso (oko 1665 — oko 1747) 113, 117
Vittoria (Victoria), **Tomas Luis da** (oko 1540—1611) 214, 215—216*, 237, 238
Vivaldi, Antonio (oko 1680—1741) 95, 138, 140, 175, 176, 178, 187, 223
Volkmann, Friedrich Robert (1815—1883) 173, 175
Vučković, Vojislav (1910—1942) 190, 238
Vukdragović, Mihailo (1900—) 173, 190, 240, 244, 246, 247
Vycpálek, Ladislav (1882—1969) 240

Wagner, Richard (1813—1883) 12*, 24*, 25*, 26*, 70, 71, 87*, 97, 114, 162, 181, 185, 191*, 192, 222, 225, 235
Waldteufel, Emil (1837—1915) 72
Walton, William (1902—) 179, 247
Warlock, Peter (1894—1930) 133
Weber, Carl Maria v. (1786— 1826) 34*, 72, 73, 171, 178, 179, 181, 225, 235, 247
Webern, Anton (1883—1945) 64, 91, 116, 117, 118, 173, 195, 196*, 240, 245
Weelkes, Thomas (oko 1575—1623) 218
Weill, Kurt (1900—1950) 84, 225, 236
Weissenborn, Julius 65
Wieniawski, Henryk (1835—1880) 64, 73, 75, 179
Wilbye, John (1574—1638) 218
Willaert, Adrian (između 1480 i 1490—1562) 214, 218
Wolf, Hugo (1860—1903) 175, 190, 244, 245

Zajc, Ivan (1832—1914) 173, 236, 238, 240, 246
Zelter, Karl Friedrich (1758—1832) 244
Ziehrer, Carl (1843—1922) 72
Zlatić, Slavko (1910—) 80, 118, 173, 246
Zografski, Tomislav (1934—) 172

Žebre, Demetrij (1912—1970) 190
Žganec, Vinko (1890—1976) 205, 209, 211
Živković, Milenko (1901—1964) 80, 133, 182, 191, 206, 236, 244, 246, 247

SADRŽAJ

Predgovor — — — — — — — 3
Uz četvrto izdanje — — — — 5
Uvod — — — — — — — — 7

I ELEMENTI OBLIKA — — — — 11

1. Motiv — — — — — — — 11
2. Figura i pasaž — — — — 14
3. Rad s motivom — — — — 16
4. Lajtmotiv — — — — — 25
5. Dvotakt — — — — — 27
6. Rečenica — — — — — 29
7. Period — — — — — — 32
8. Nepravilnosti u građi rečenice i perioda — — — — — — 40
9. Uloga pojedinih komponenata muzike u obliku — — — — 46

II OBLIK PESME — — — — — 52

10. Dvodelna pesma — — — — 52
11. Trodelna pesma — — — — 55
12. Složena trodelna pesma — — 59
13. Ređi i slobodniji oblici pesme — 62

14—20. Primena oblika pesme

14. Mali komadi u obliku pesme — 63
15. Menuet — — — — — — 67
16. Skerco — — — — — — 68
17. Marš — — — — — — 70
18. Novije igre — — — — — 71
19. Jugoslovenske narodne igre — 77
20. Igre XX veka — — — — 81

III POLIFONI OBLICI — — — — 85

21. Osobine polifone muzike — — 85
22. Kanon — — — — — — 88

23—27. Fuga

23. Tema i odgovor u fugi — — 91
24. Tok fuge — — — — — 93
25. Složeniji i nepravilniji oblici fuge 94
26. Fuge sa više tema — — — 96
27. Primena fuge — — — — 97
28. Ričerkar — — — — — 99
29. Invencija — — — — — 100
30. Tokata, fantazija, preludijum — 101
31. Horalna predigra — — — 104

IV TEMA S VARIJACIJAMA — — 106

32. Poreklo varijacija. Tema — — 106
33. Ornamentalne varijacije — — 107
34. Karakterne varijacije — — 108
35. Kontrapunktske (polifone) varijacije — — — — — — 110
36. Tok i završetak varijacija — — 114
37. Slobodniji varijacioni oblici — 116
38. Primena varijacija — — — 117

V RONDO — — — — — — — 119

39. Razvoj i vrste ronda — — — 119
40. Couperinov rondo — — — 120
41. Klasični rondo — — — — 121
42. Izuzeci kod ronda — — — 124

VI SVITA — — — — — — — 125

43. Barokna svita — — — — 125
44. Oblik igara iz barokne svite — 128
45. Pregled baroknih igara — — 129
46. Novija svita — — — — — 133

VII SONATA — — — — — — 135

47. Pregled sonatnog oblika — — 135
48. Istorijat sonate — — — — 135

49—54. Klasični sonatni oblik

49. Odnos tema u sonatnom obliku 141
50. Ekspozicija — — — — — 144
51. Razvojni deo — — — — 151
52. Repriza — — — — — 156
53. Uvod i koda — — — — — 158

54. Izuzeci u sonatnom obliku — 160
55. Sonatni rondo — — — — 163

56—58. Sonata kao ciklični oblik

56. Građa sonatnog ciklusa — — 164
57. Izuzeci u sonatnom ciklusu — 166
58. Međusobno povezivanje stavova 167

59—61. Primena cikličnog oblika sonate

59. Sonata u užem smislu — — 171
60. Kamerni sastavi — — — — 172
61. Simfonija — — — — — 173
62. Serenada i slični oblici — — 174
63. Koncert — — — — — 175
64. Uvertira — — — — — 180

VIII SLOBODNIJI OBLICI — — — 183

65. Fantazija i njoj srodni oblici — 183
66. Simetrični oblici — — — 184
67. Programska muzika — — — 185
68. Konstrukcija oblika u novijoj muzici — — — — — — 191

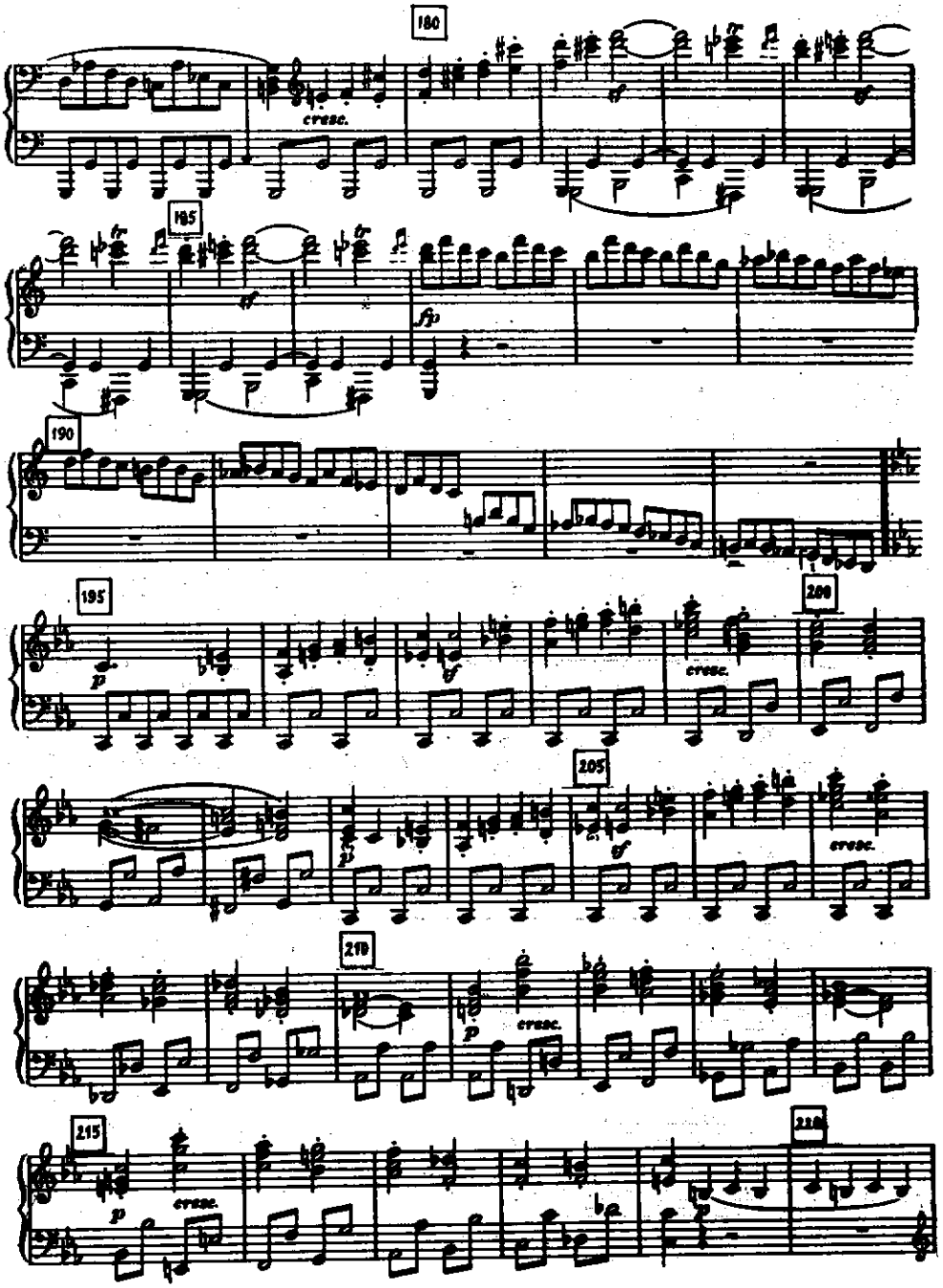
IX VOKALNI I SCENSKI OBLICI — 198

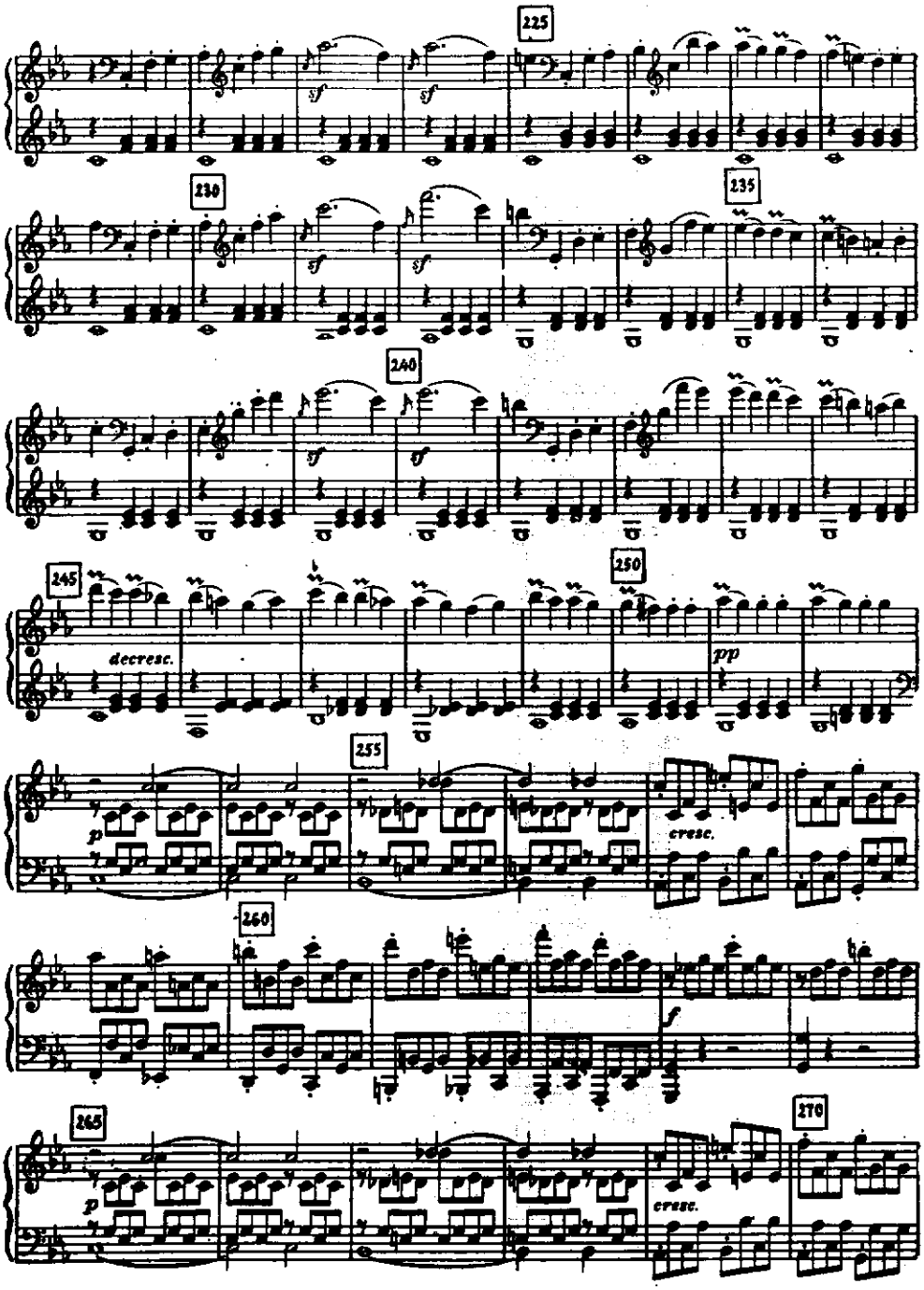
69. Specifičnosti vokalne muzike — 198
70. Gregorijanski horal — — — 199
71. Protestantski horal — — — 202
72. Muzika vizantijske crkve — — 203
73. Jugoslovenska narodna pesma — 203
74. Rani polifoni oblici — — — 212
75. Vokalni oblici renesanse — — 214
76. Rečitativ — — — — — 219
77. Arija — — — — — — 222
78. Opera — — — — — — 224
79. Istorijat opere — — — — 234
80. Ostali muzičko-scenski oblici — 236
81. Oratorijum — — — — — 237
82. Pasija — — — — — — 238
83. Kantata — — — — — 239
84. Misa — — — — — — 240
85. Solo-pesma — — — — — 242
86. Novija horska pesma — — 245
87. Melodram — — — — — 247

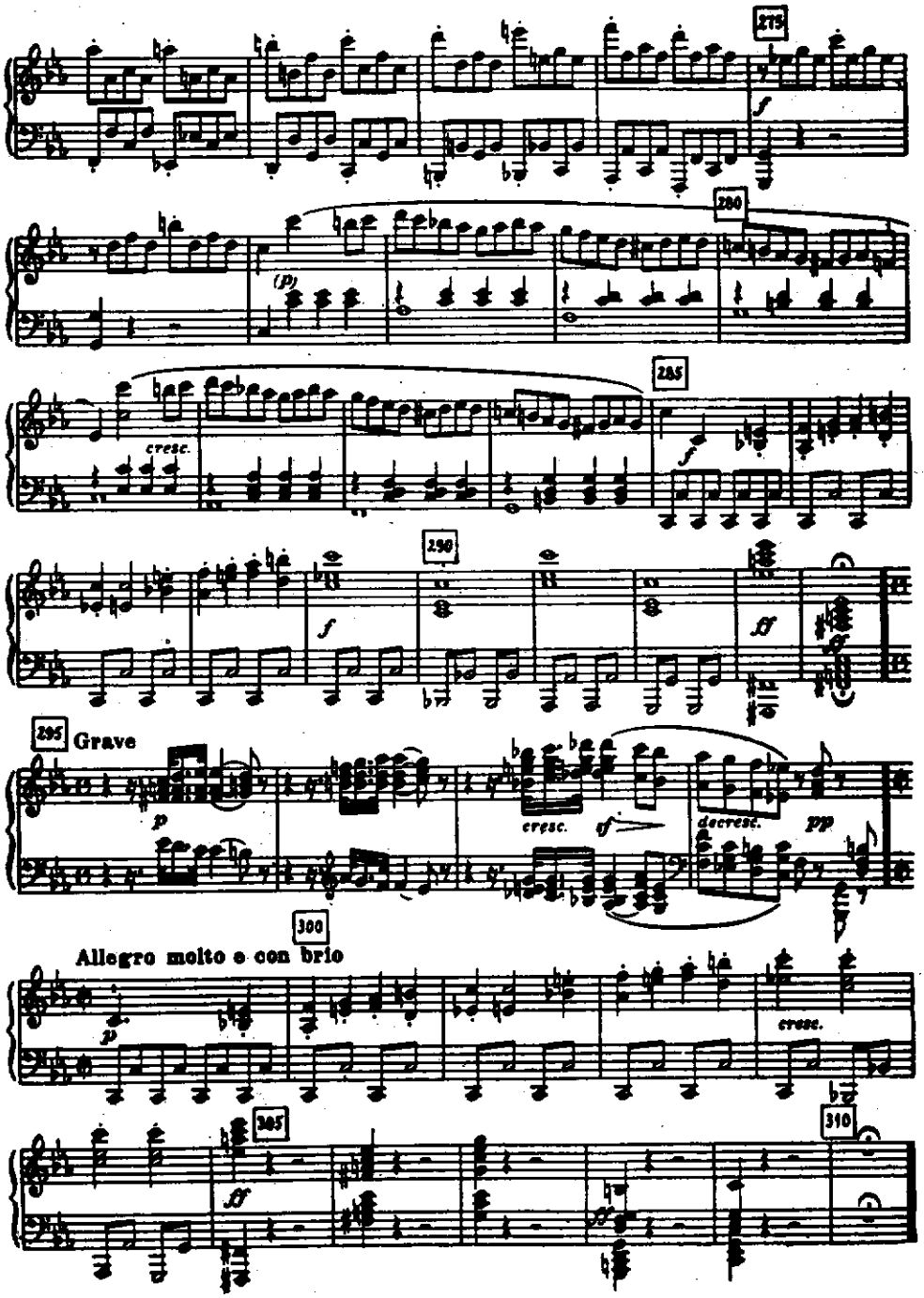
PRILOG: ANALIZE — — — — — 249

1. F. Mendelssohn, Pesma bez reči br. 20, Es-dur — — — — 249
2. J. Haydn, Klavirska sonata Es-dur, II stav: Menuetto — — — 254
3. F. Chopin, Mazurka op. 17 br. 4, a-moll — — — — — — 257
4. J. S. Bach, „Dobro temperirani klavir" I sveska, fuga br. 16 g-moll 262
5. J. S. Bach, „Dobro temperirani klavir" II sveska, fuga br. 2 c-moll 265
6. L. v. Beethoven, Šest varijacija F-dur op. 34 — — — — 268
7. L. v. Beethoven, Klavirska sonata op. 79 G-dur, III stav: Vivace — 280
8. L. v. Beethoven, Rondo op.51 br. 1 C-dur — — — — — — 284
9. J. S. Bach, Allemande iz Francuske svite br. 5 G-dur — — 291
10. D. Scarlatti, Sonata D-dur — 294
11. L. v. Beethoven, Klavirska sonata op. 13 c-moll („Patetična"), I stav: Allegro di molto e con brio — 297
12. C. Franck, Simfonija d-moll, I stav: Lento — Allegro non troppo 306
13. W. A. Mozart, Klavirska sonata B-dur K. V. 281, III stav: Rondo - Allegro — — — — — 327
14. B. Smetana, „Šarka", simfonijska poema — — — — — — 335
15. F. Schubert, „Lipa", br. 5 iz ciklusa „Zimsko putovanje" — — 349
16. M. P. Musorgski, „Vojskovođa", br. 4 iz ciklusa „Pesme i igre smrti" — — — — — — 354
17. St. St. Mokranjac, „Kozar" — 363

Literatura — — — — — — 371
Registar pojmova — — — — 373
Registar imena — — — — — 386


180
cresc.
185
sfp
190
195
p
cresc.
200
205
cresc.
210
p
cresc.
215
p
cresc.
220


225
230
235
240
245
250
255
260
265
270
sf
sf
sf
sf
sf
sf
decresc.
pp
p
cresc.
f
p
cresc.


275
280
(p)
cresc.
285
f
290
f
ff
295
Grave
p
cresc.
sf
decresc.
pp
300
Allegro molto e con brio
p
cresc.
305
ff
310

12. C. Franck, Simfonija d-moll, I stav: Lento — Allegro non troppo (klavirski izvod)

Sonatni oblik sa dvostrukim uvodom i dvostrukom ekspozicijom I teme; uvod se javlja i pred reprizom.

Uvod (takt 1 — 28) izlaže u dubokom registru, u osnovnom tonalitetu d-moll, glavnu cikličnu temu cele simfonije (t. 1 — 5). Na nju se nadovezuje (t. 6) sporedna misao uvoda. Kratki porast zvuka dovodi do ponovnog izlaganja glavne teme uvoda (t. 17 i dalje) sekventno u d-mollu pa u fis-mollu, a nova sekventna gradacija (sa melodijski izmenjenim motivom glavne teme u basu) ima za cilj povratak do dominante osnovnog tonaliteta radi pripreme sonatnog Allegra.

I tema sonatnog oblika (t. 29 — 48) proizlazi iz glavne teme uvoda — prva dva takta su identična! — prenesene iz Lento u Allegro non troppo, tako da se njen prvobitni meditativni karakter preobraća u odlučni, energični. Na zbijenom prostoru izložen je čitav niz motivskih elemenata koji će biti kasnije korišćeni.

Iz osnovnog d-molla tema prelazi u tercno srodni f-moll, u kome se doslovno *ponavlja čitav uvod* (t. 49 — 76). Zatim se *ponavlja i I tema,* takođe u f-mollu (t. 77 — 98). Na taj način, D i F postaju — prema rečima samog Francka[1]) — antagonistički tonalni polovi između kojih oscilira harmonsko težište celog stava. Završetak I teme jednovremeno igra ulogu *mosta*, koji mutacijom iz f-molla u F-dur uvodi u II temu.

II tema (t. 99 — 160), u paralelnom F-duru, obuhvata dva glavna odseka. Deo $\mathbf{B_1}$ donosi lirsku, kantabilnu misao u dve sekventno raspoređene terase (u F-duru, pa od t. 111 u Des-duru), a na vrhuncu gradacije nastupa u t. 129 svetla i pobednička tema $\mathbf{B_2}$, ponovo u F-duru, u vidu ponovljene osmotaktne rečenice. Dalji motivski razvoj dovodi do završne grupe.

Završna grupa (t. 161 — 178), sažeta i od drugostepenog tematskog značaja, učvršćuje se posle prolaznih harmonskih kolebanja u F-duru, citirajući motiv $\mathbf{B_2}$ (t. 175). Sekventno ponavljanje njenih poslednjih 8 taktova u D-duru, pa zatim poslednja 4 takta u H-duru (niz tercnih srodnosti!) predstavlja *prelaz* (t. 179 — 190) koji povezuje ekspoziciju sa razvojnim delom.

Razvojni deo (t. 191 — 330) ima sledeći tok:

T. 191 — 198: uvodni odsek od motiva $\mathbf{B_2}$, koji se uglavnom kreće oko dominante as-molla (= gis-moll, tj. paralela prethodnog H-dura);

t. 199 — 212: I tema u as-mollu i zatim sekventno u H-duru (odnosno h-mollu), dok je u basu i dalje prisutan motiv iz $\mathbf{B_2}$;

t. 213 — 226: sa nastupom D-dura javlja se nova ideja, koja doživljuje imitacionu obradu i deljenje, obrazujući kratki, naglo prekinuti uspon;

t. 227 — 244: sporedna tematska misao iz uvoda (iz t. 6), augmentirana — što se u realnom zvučanju ne opaža stoga što je prenesena u Allegro — u As-duru i b-mollu, zatim njeno deljenje i diminucija na dominanti as-molla (od t. 239);

t. 245 — 266: dve sekventne terase, koje sadrže sporedni motiv I teme (iz t. 43 — 46) i melodijski potpuno izmenjen glavni motiv iste teme (ostao je samo punktirani ritam; t. 249 i 251 odnosno 259 i 261). Model

---

[1]) Vidi d'Indy, Cours de composition.

sekvence kreće se kroz tonalitete as-As-fis-e, a transpozicija kroz e-E-D-c sa prelaskom u As;

t. 267 — 284: kulminacioni plato od sporedne misli iz uvoda; tonaliteti As-C-e (sekvenca po velikim tercama), zatim g-B;

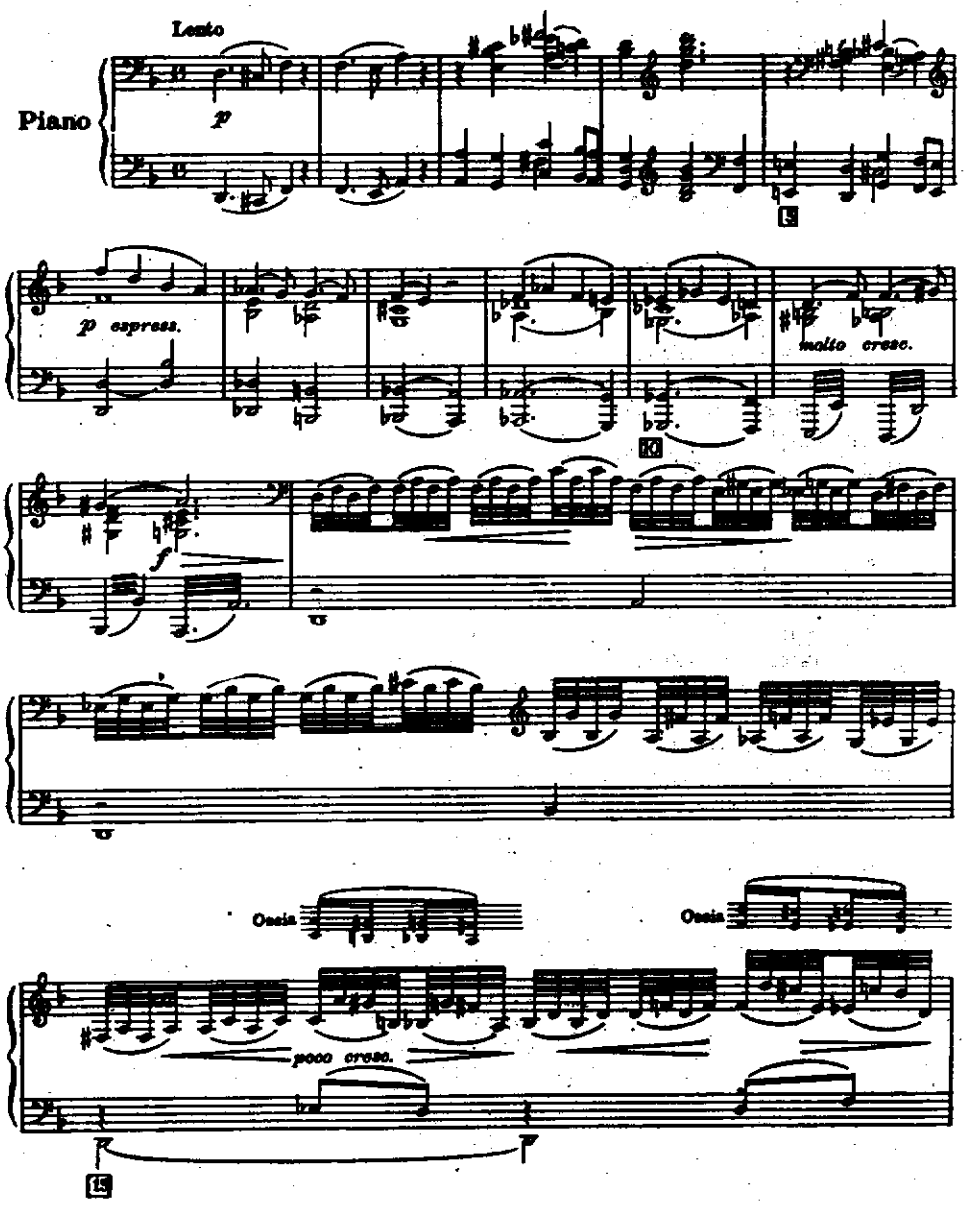
t. 285 — 322: ponovo se javlja motiv iz B_2 (tonaliteti:Es-fis-E), dok u basovima izumire motiv koji je obrazovao malopređašnju kulminaciju. Zatim se, naizmenično sa motivom B_2, pritajeno oglašuje u basu glavni motiv uvoda odnosno I teme (t. 296: E-dur; t. 305 i 309: C-dur; t. 313: Es-dur), nagoveštavajući reprizu;

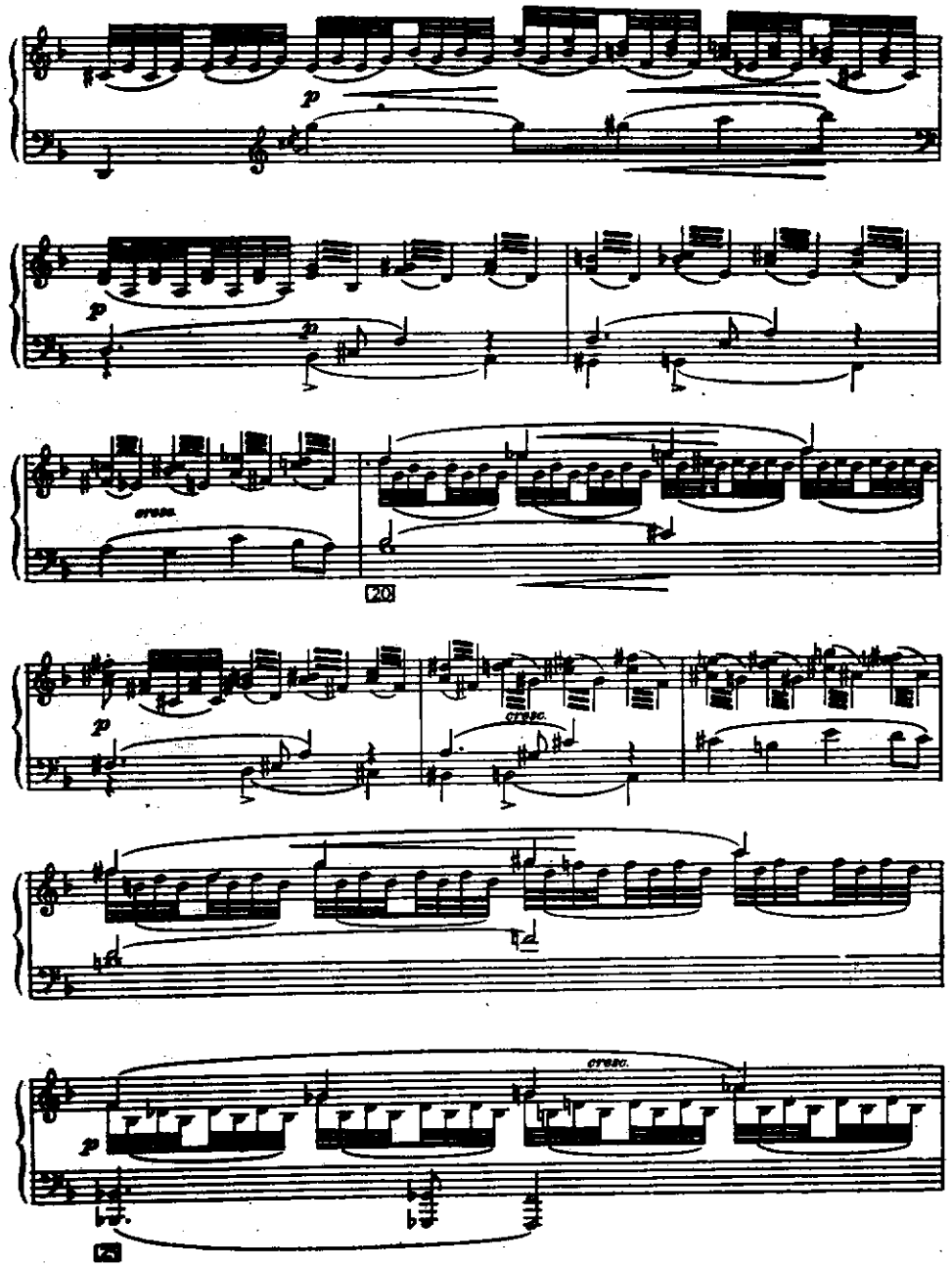
t. 323 — 330: neposredna priprema reprize.

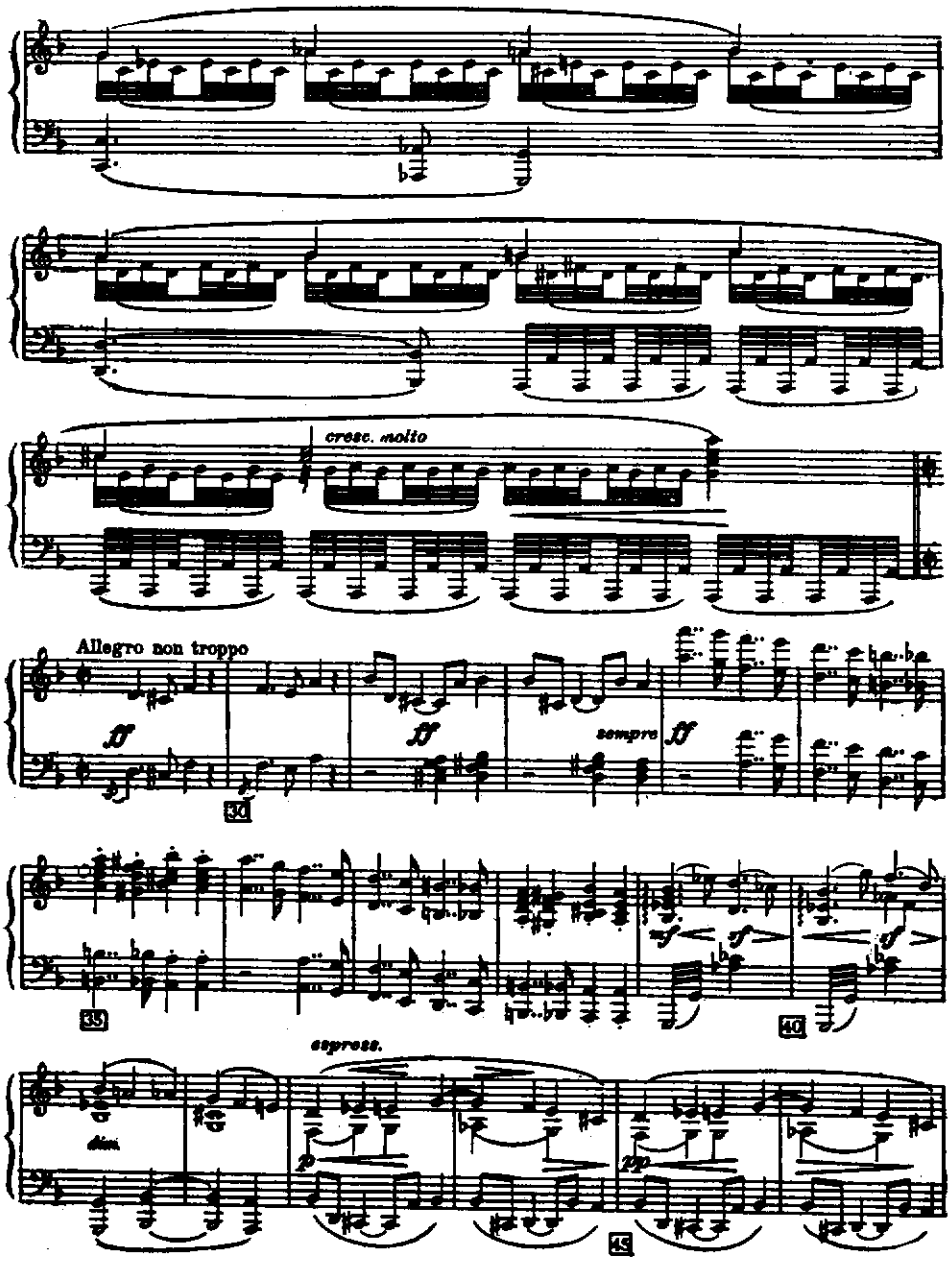
Repriza uvoda (t. 331 — 348) donosi najsnažniju kulminaciju celog stava. Glavna tema uvoda pojavljuje se u kanonu između basa (tromboni) i diskanta (trube), u osnovnom d-mollu, pa zatim još jednom sekventno u h-mollu (t. 338). Ostatak uvoda je izostavljen, sem poslednja 4 takta pred nastup Allegra.

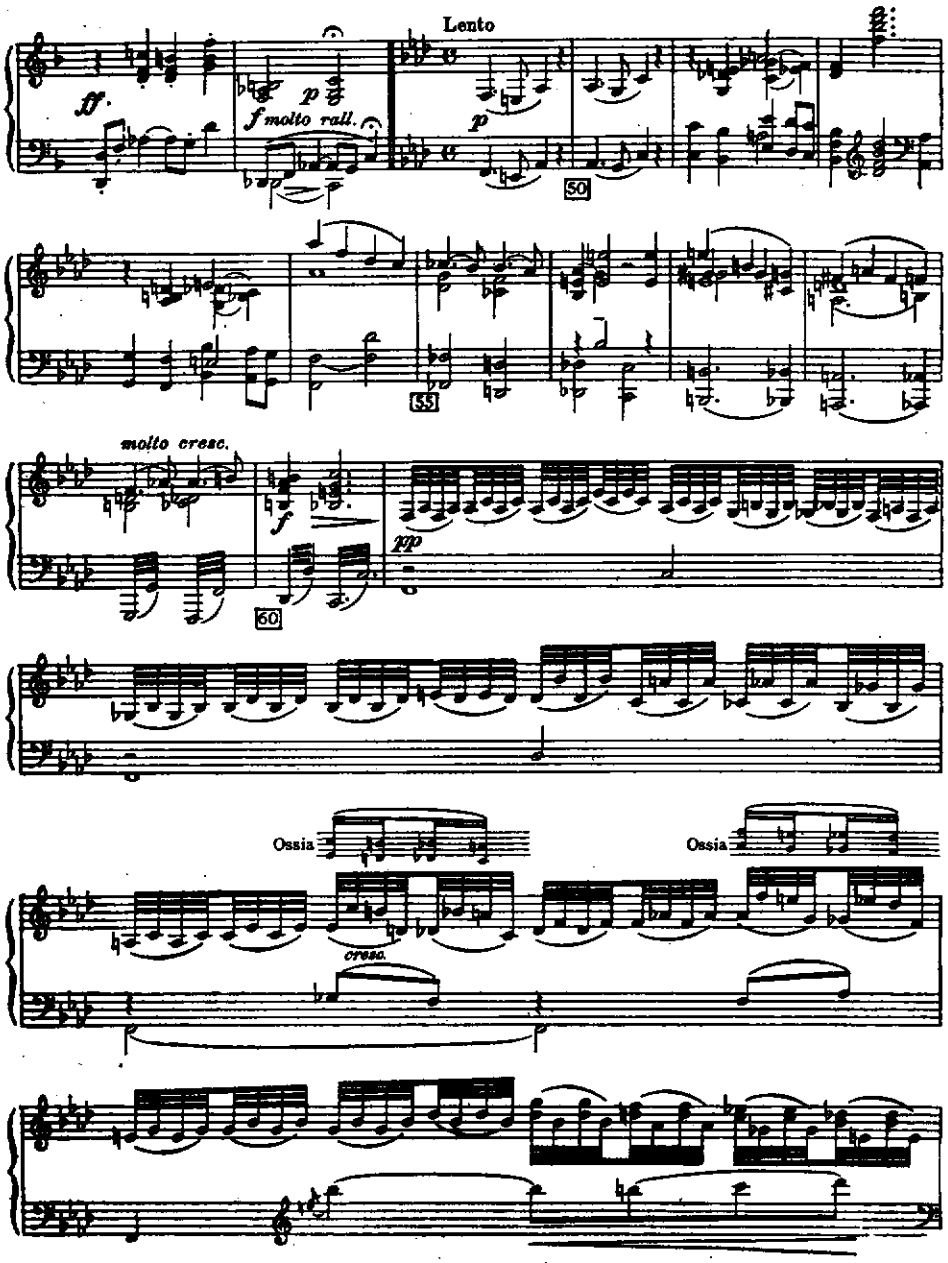
Kako je citat uvoda jednovremeno imao značenje tonalne reprize, to je *repriza I teme* samog sonatnog oblika (t. 349 — 389) tonalno pomerena: ona se nalazi u es-mollu i potom u g-mollu (t. 362, opet sa kanonskim imitacijama). Time je tema i proširena. *Repriza II teme* je doslovna: B_1 nastupa u istoimenom D-duru (t. 390, sa sekventnom transpozicijom u B-dur od t. 401), a u istom tonalitetu je i B_2 (t. 419). *Završna grupa* (t. 451 — 472) takođe najzad kadencira u D-duru (motiv B_2, t. 465 — 468).

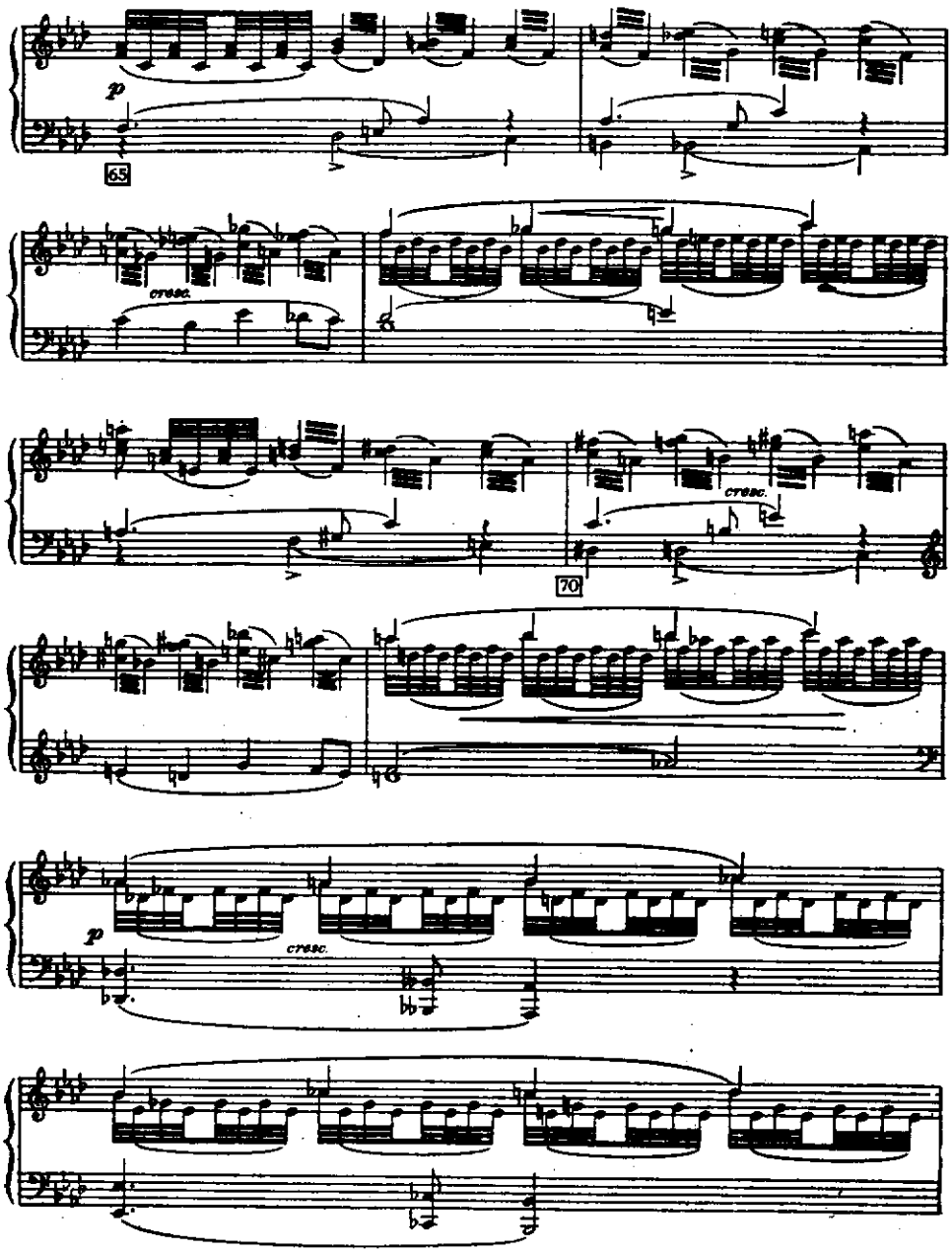
Koda (t. 473 — 521) započinje elementima iz završne grupe u B-duru, analogno početku prelaza ka razvojnom delu, da se već od t. 485 vrati u osnovni d-moll. Sinkopirani motiv u basu, proizišao iz B_2, dobija skoro ulogu ostinata, nad kojim raste gradacija (sporedni motiv iz I teme u t. 493 i dalje, premešten od t. 501 u bas). Tonika D dobija značenje dominante g-molla (karakteristično istupanje u subdominantnu oblast!), u kome će još jednom — u tempu Lento — odjeknuti augmentirani motiv uvoda odnosno I teme (t. 513, i ovde sa kanonskom imitacijom između diskanta i basa). Završna kadenca u D-duru ima plagalni karakter.

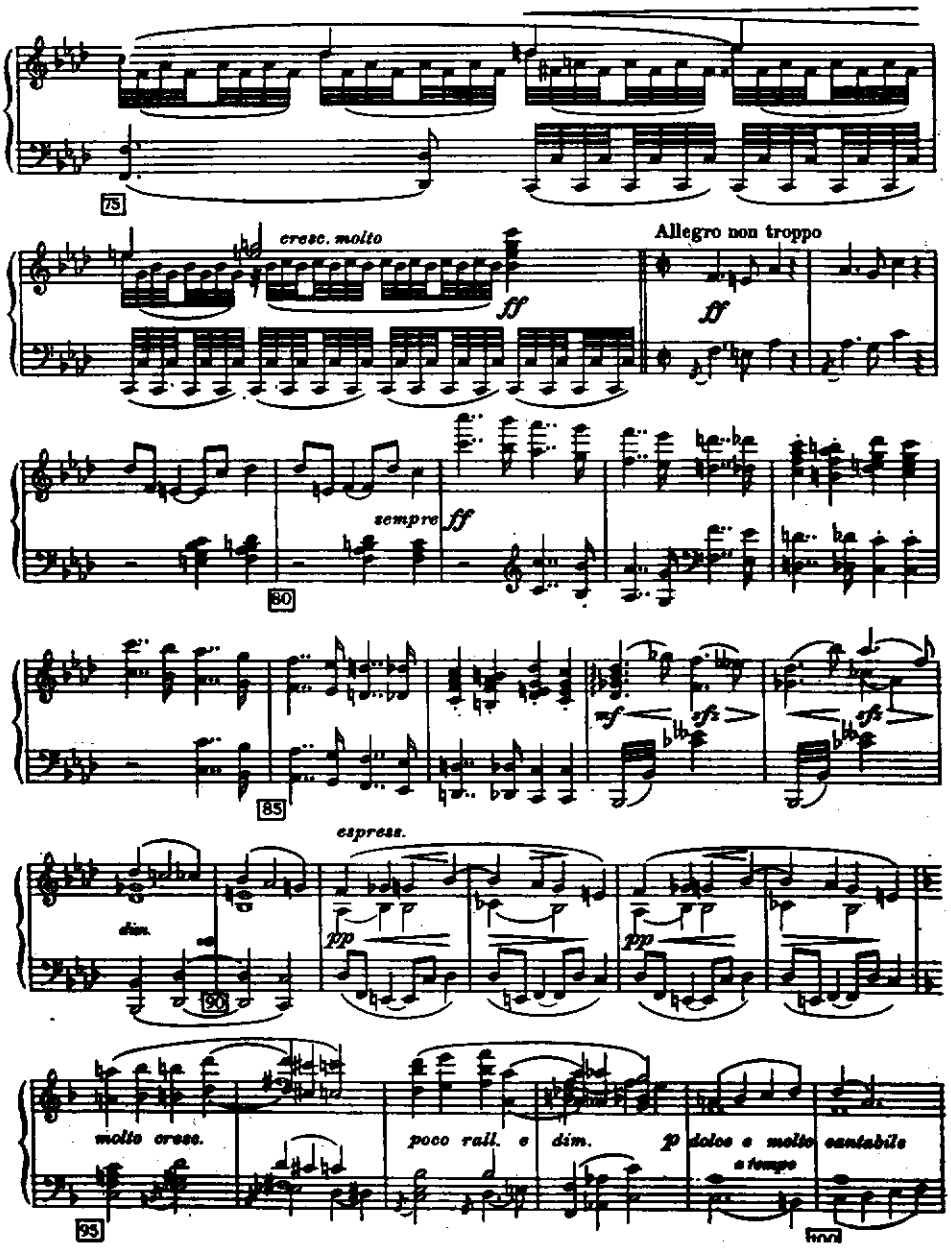

Lento
Piano
p
5
p express.
molto cresc.
10
f
Ossia
Ossia
poco cresc.
15

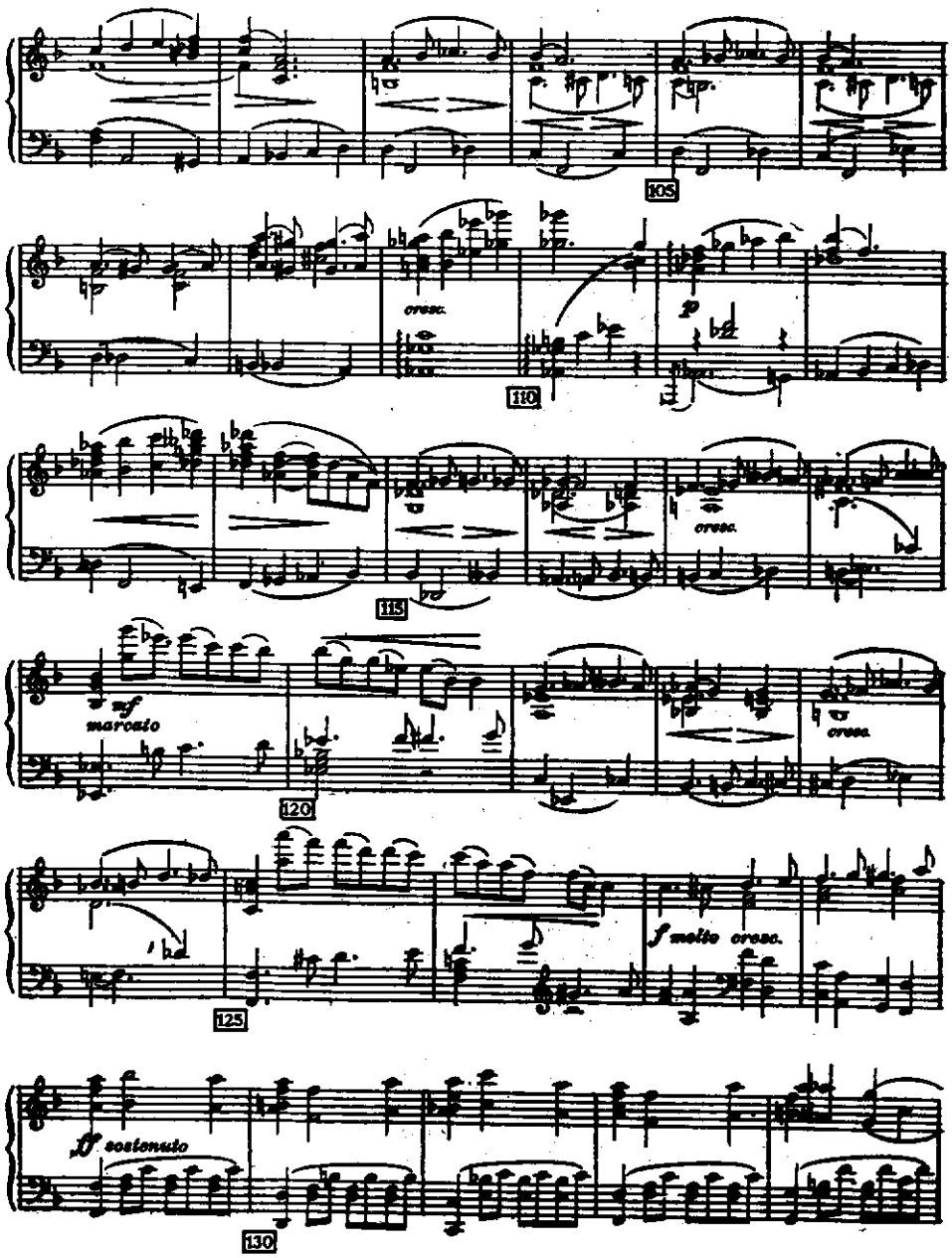

p
p
p
cresc.
20
p
cresc.
cresc.
p
25

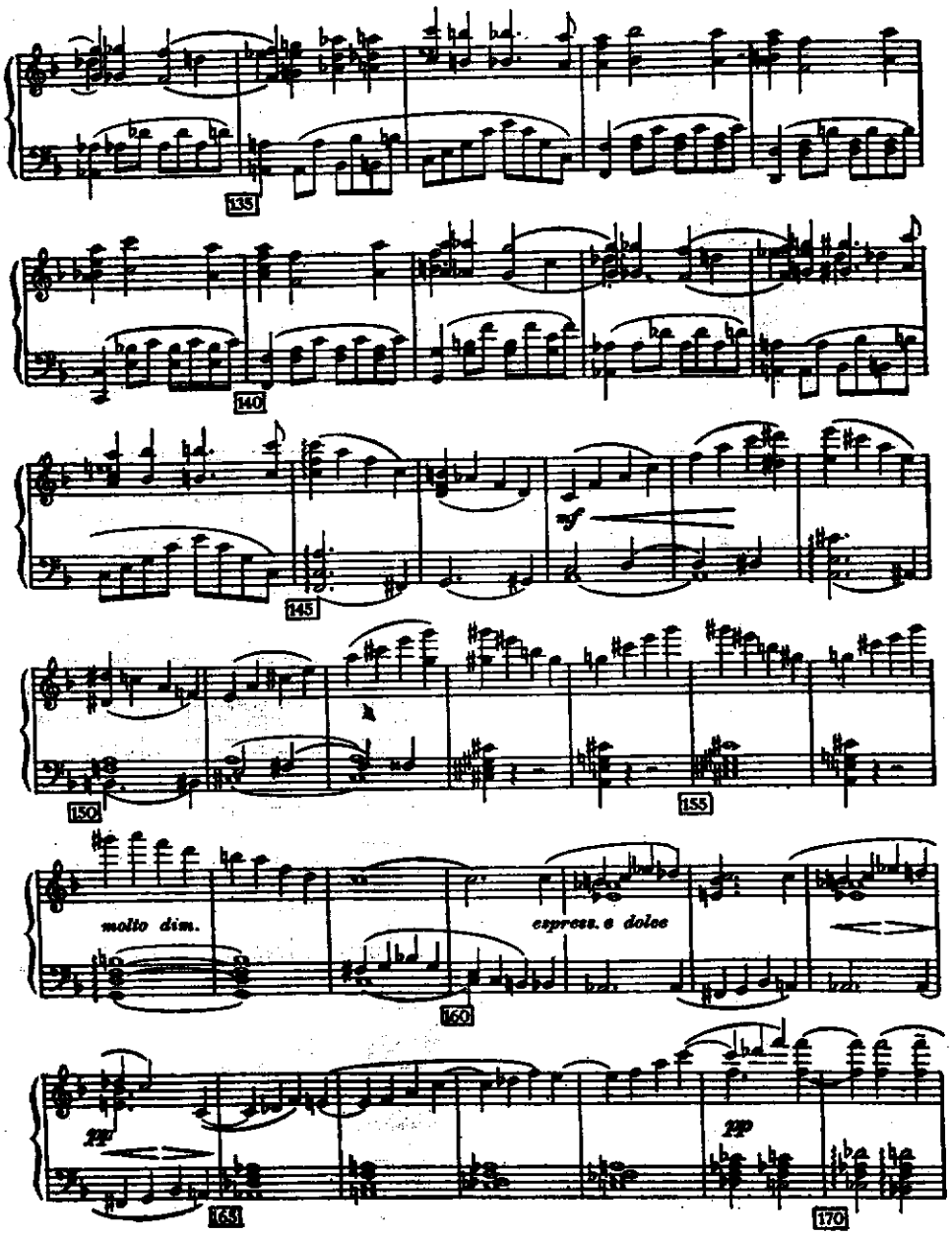

cresc. molto
Allegro non troppo
ff
ff
sempre
ff
30
35
mf
f
f
40
espress.
dim.
p
pp
45

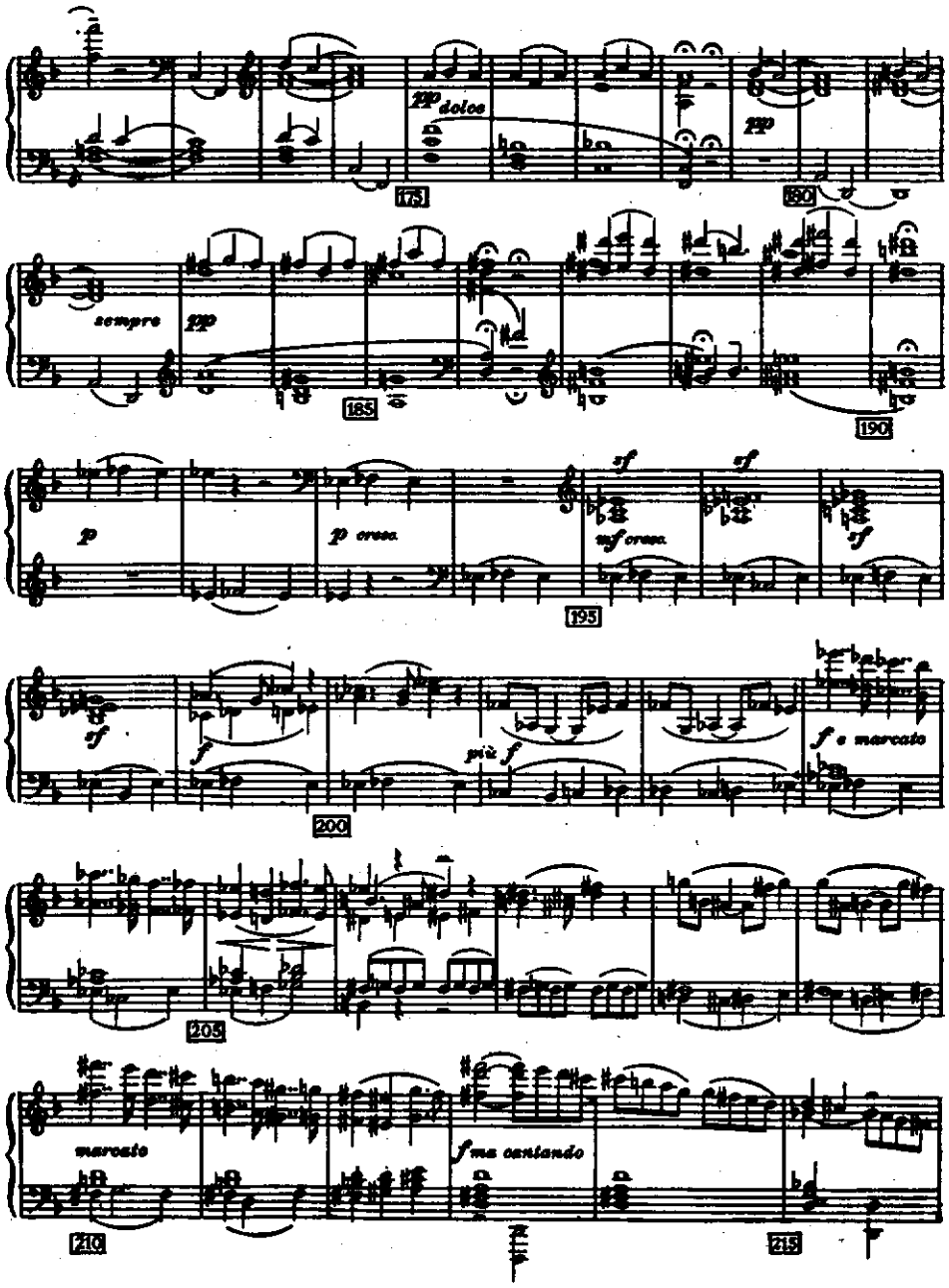

Lento
ff
p
f molto rall.
p
50
55
molto cresc.
f
pp
60
Ossia
Ossia
cresc.

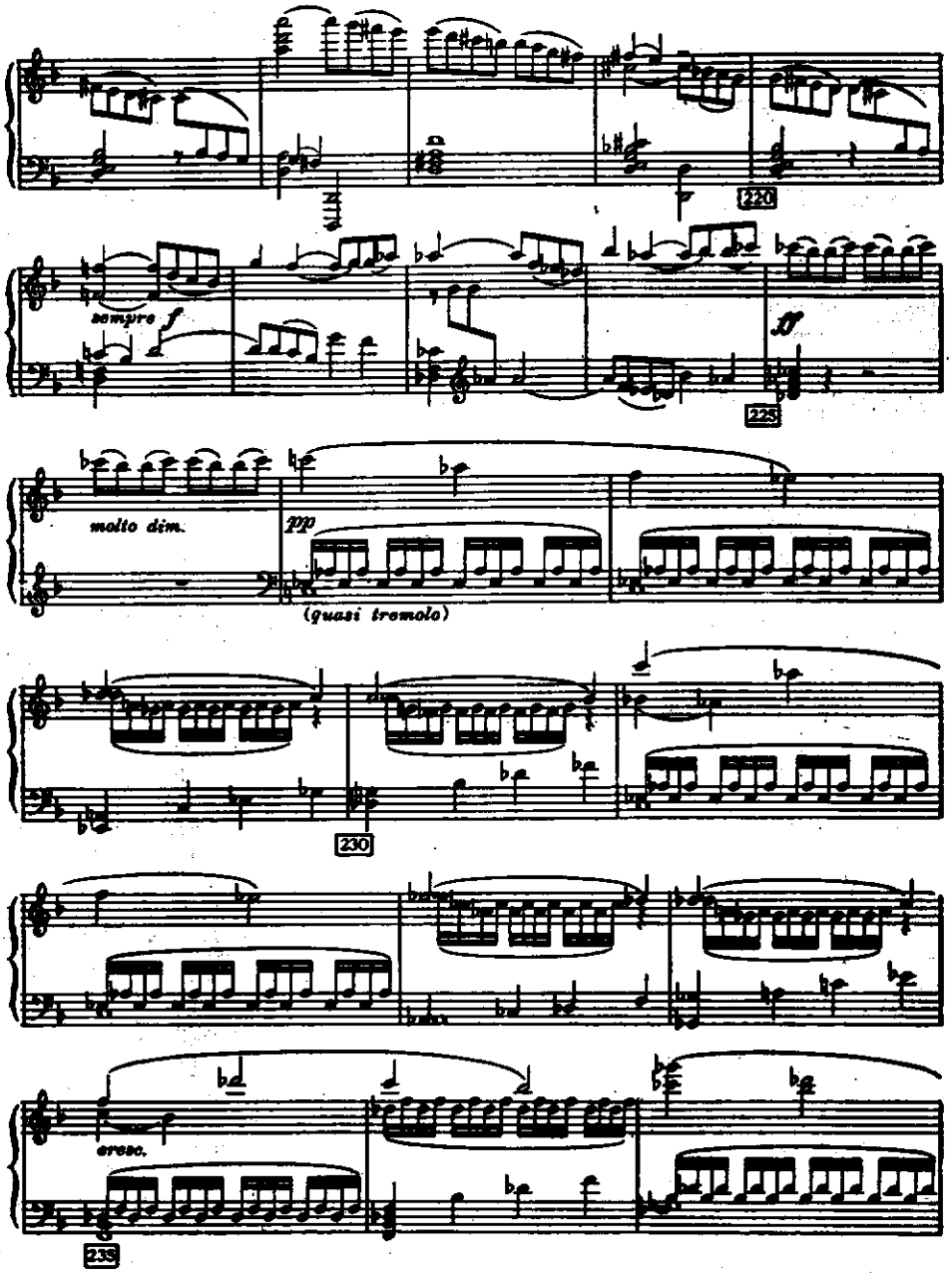

p
65
cresc.
70
cresc.
p
cresc.

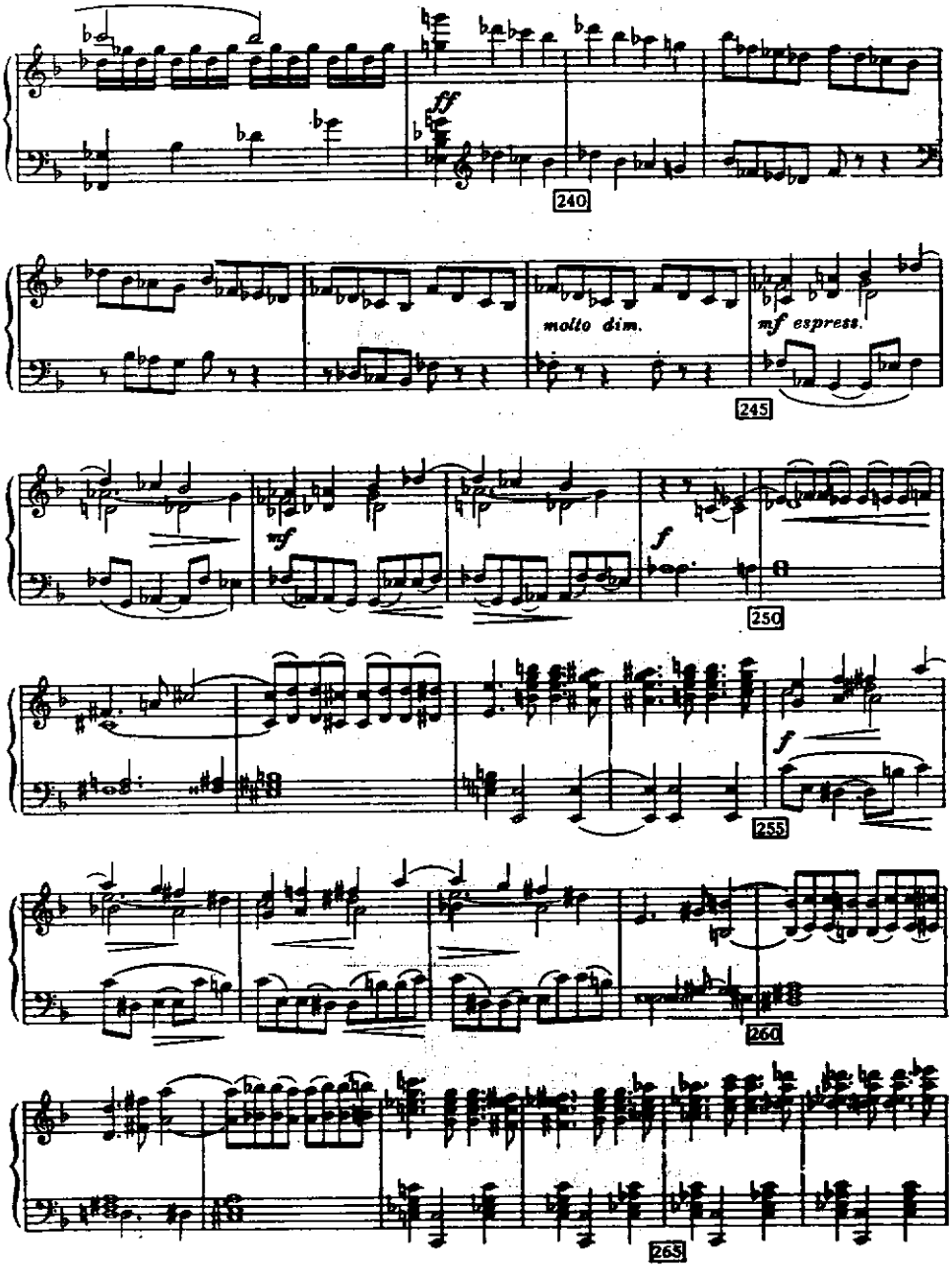

75
cresc. molto
ff
Allegro non troppo
ff
sempre ff
80
85
mf
sfz
sfz
espress.
dim.
pp
pp
90
molto cresc.
poco rall. e dim.
p
dolce e molto cantabile
a tempo
95

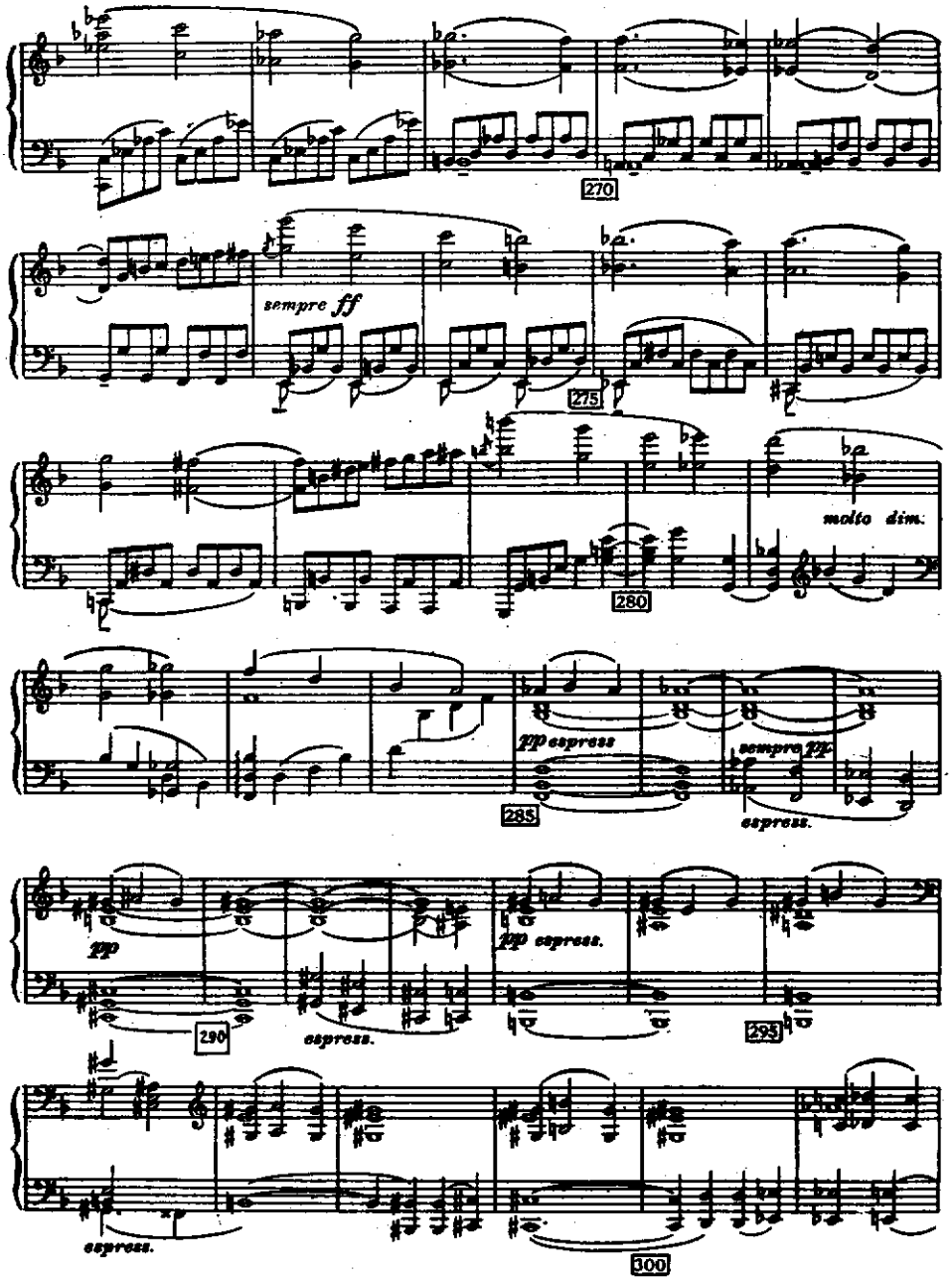

105
cresc.
110
p
115
cresc.
mf
marcato
120
cresc.
125
f molto cresc.
ff sostenuto
130

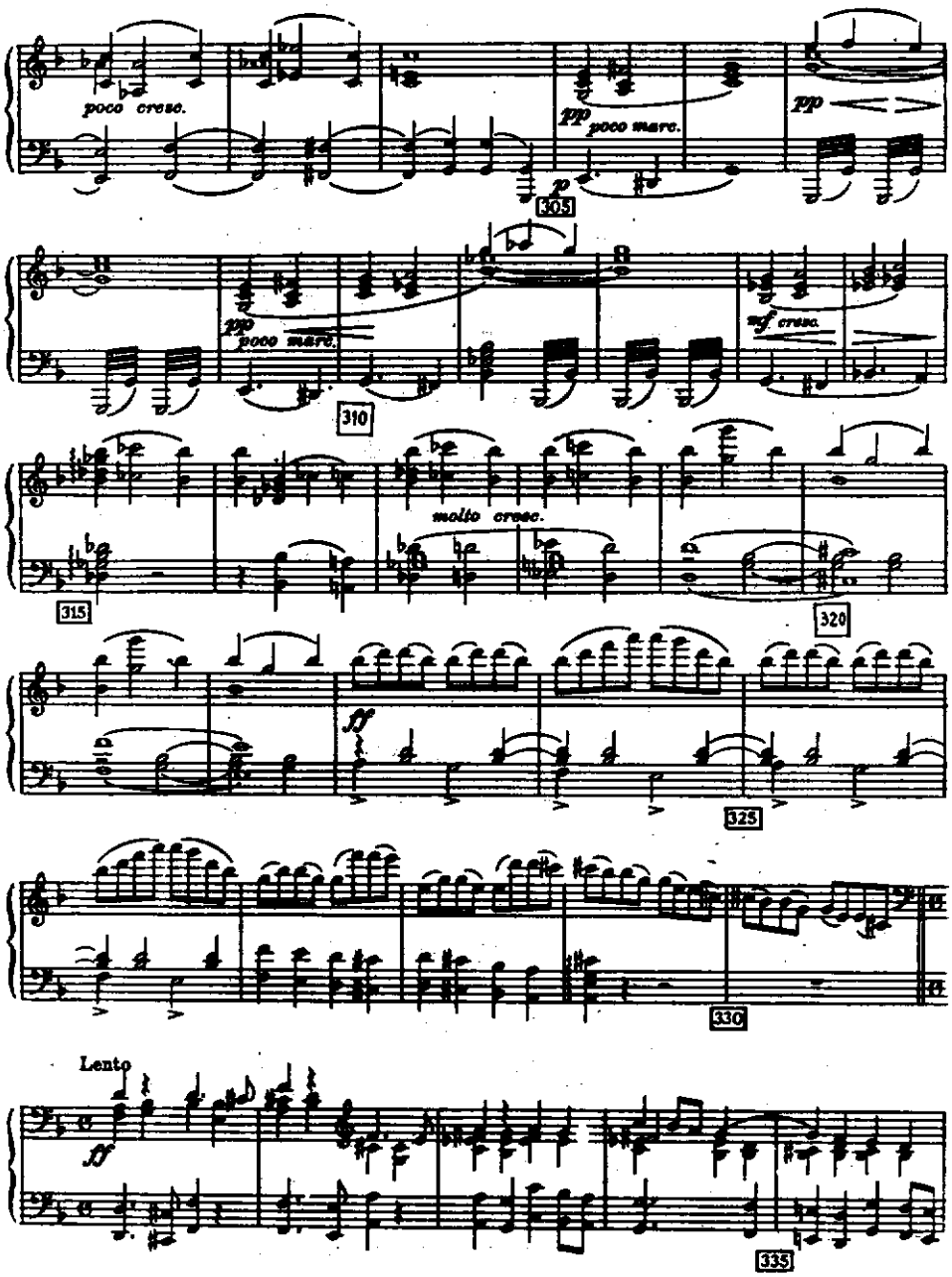

135
140
145
mf
150
155
molto dim.
160
espress. e dolce
pp
165
pp
170

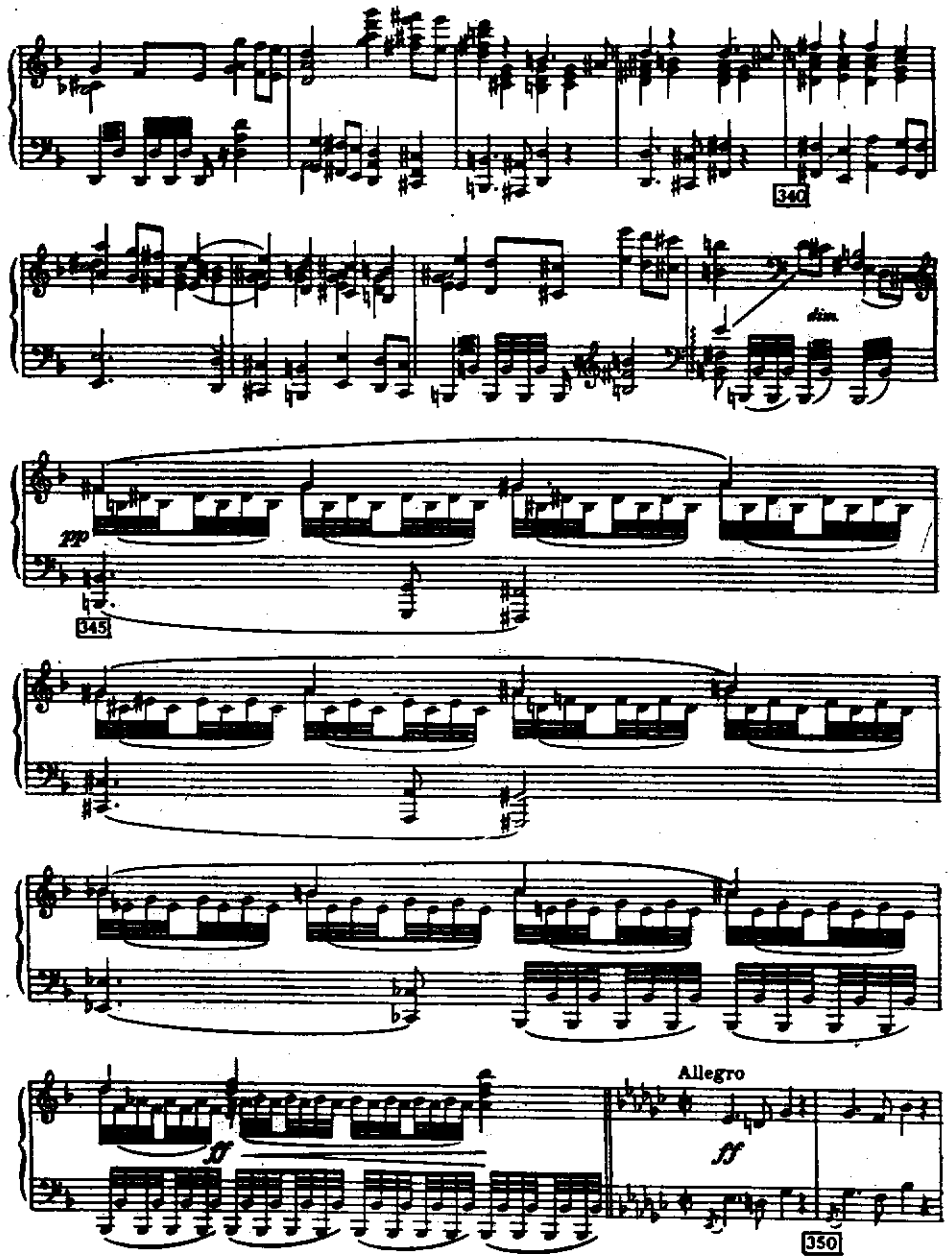

pp dolce
pp
175
180
sempre pp
185
190
p
p cresc.
sf
sf
mf cresc.
sf
195
sf
f
più f
f e marcato
200
205
marcato
f ma cantando
210
215

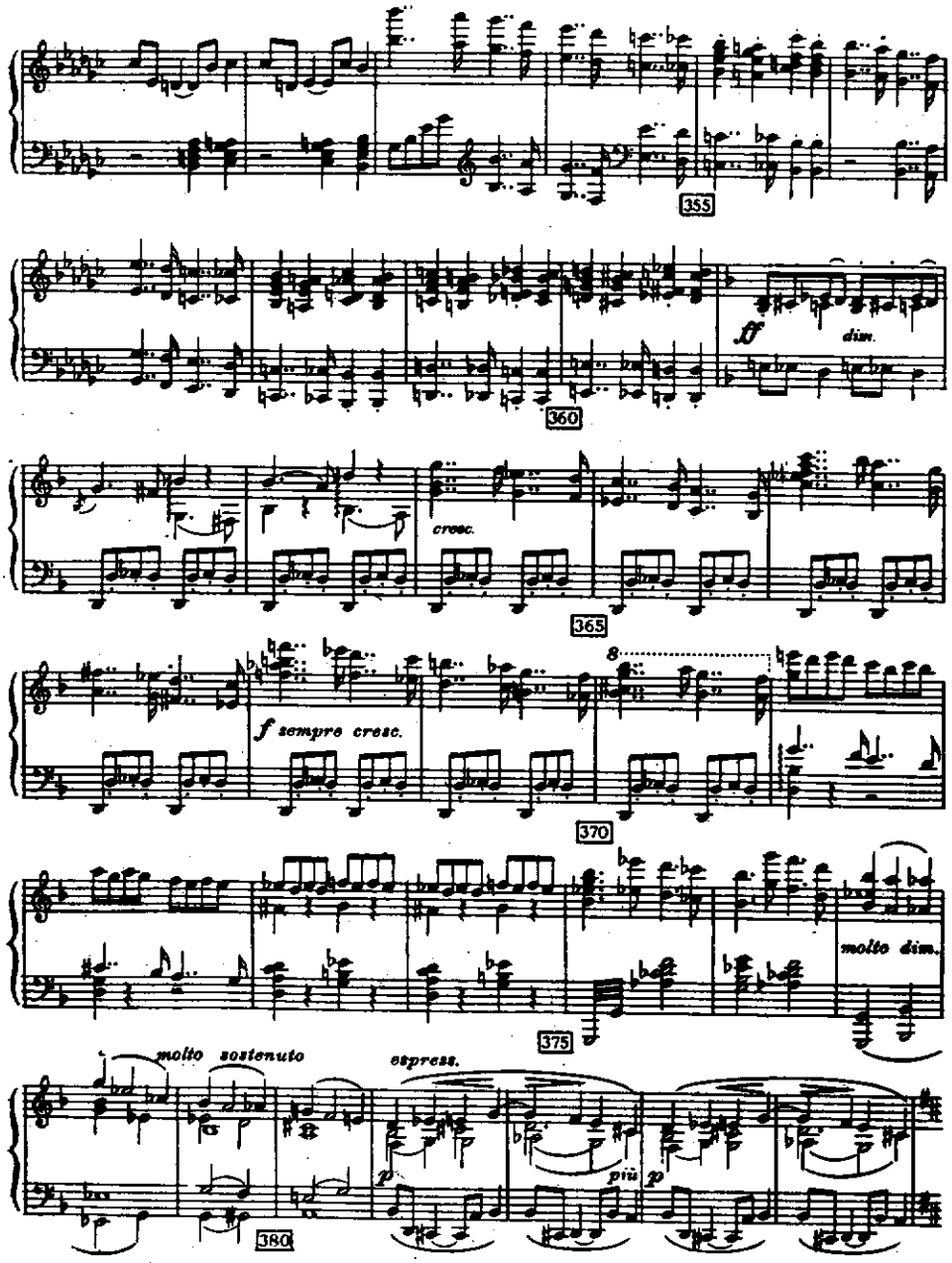

220
sempre f
225
molto dim.
pp
(quasi tremolo)
230
cresc.
235

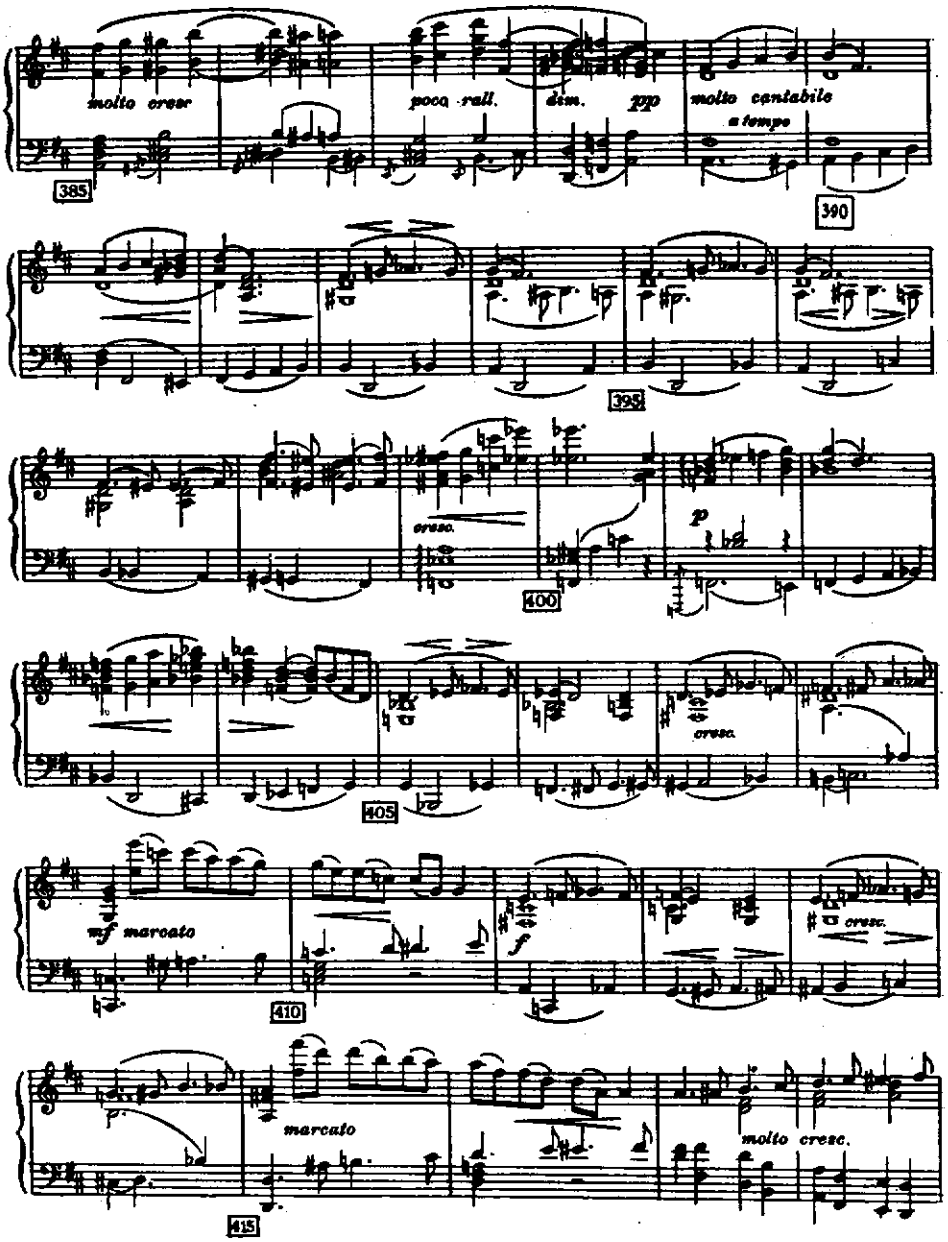

ff
240
molto dim.
mf espress.
245
mf
f
250
f
255
260
265

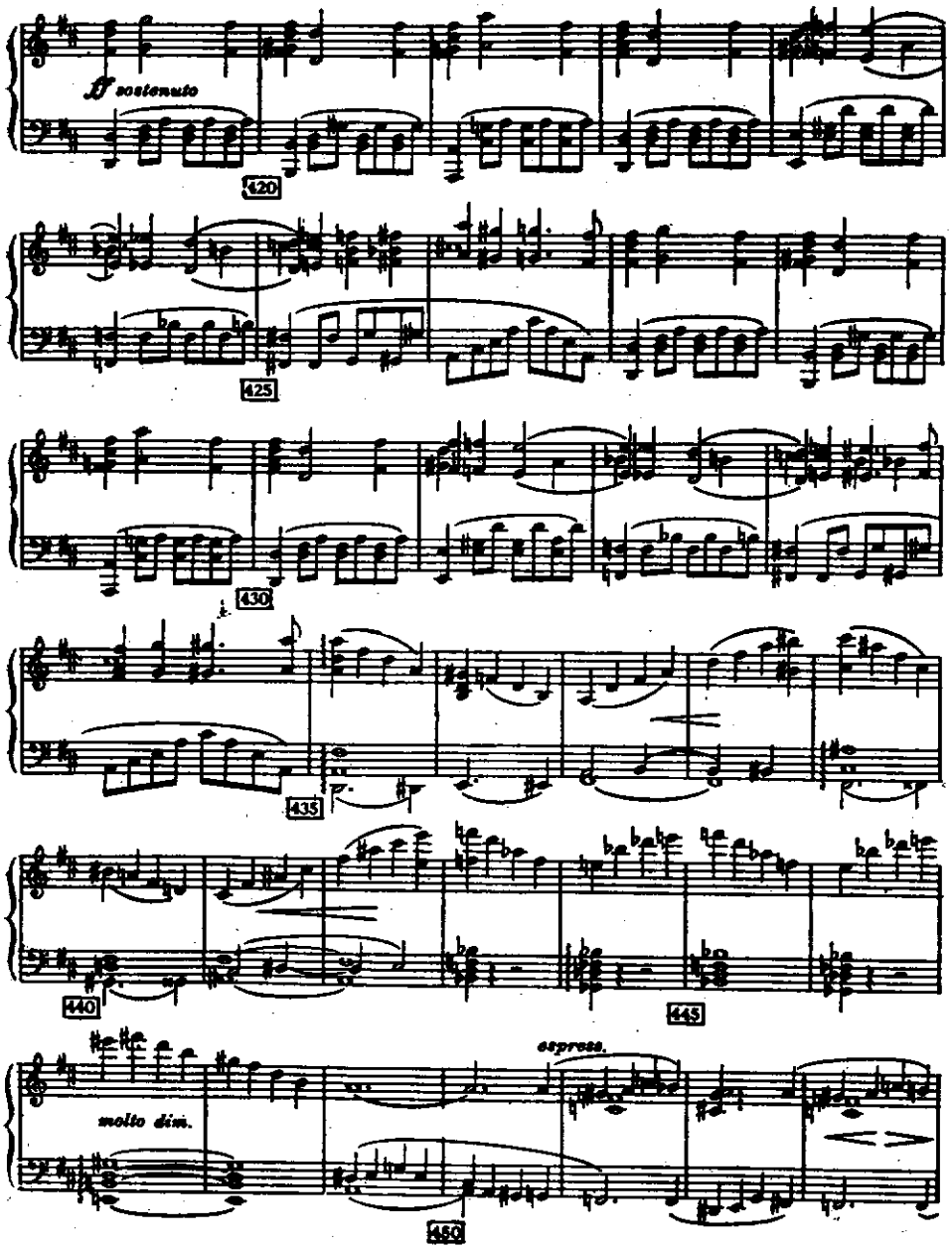

270
sempre ff
275
molto dim.
280
pp espress
sempre pp
espress.
285
pp
pp espress.
290
espress.
295
espress.
300

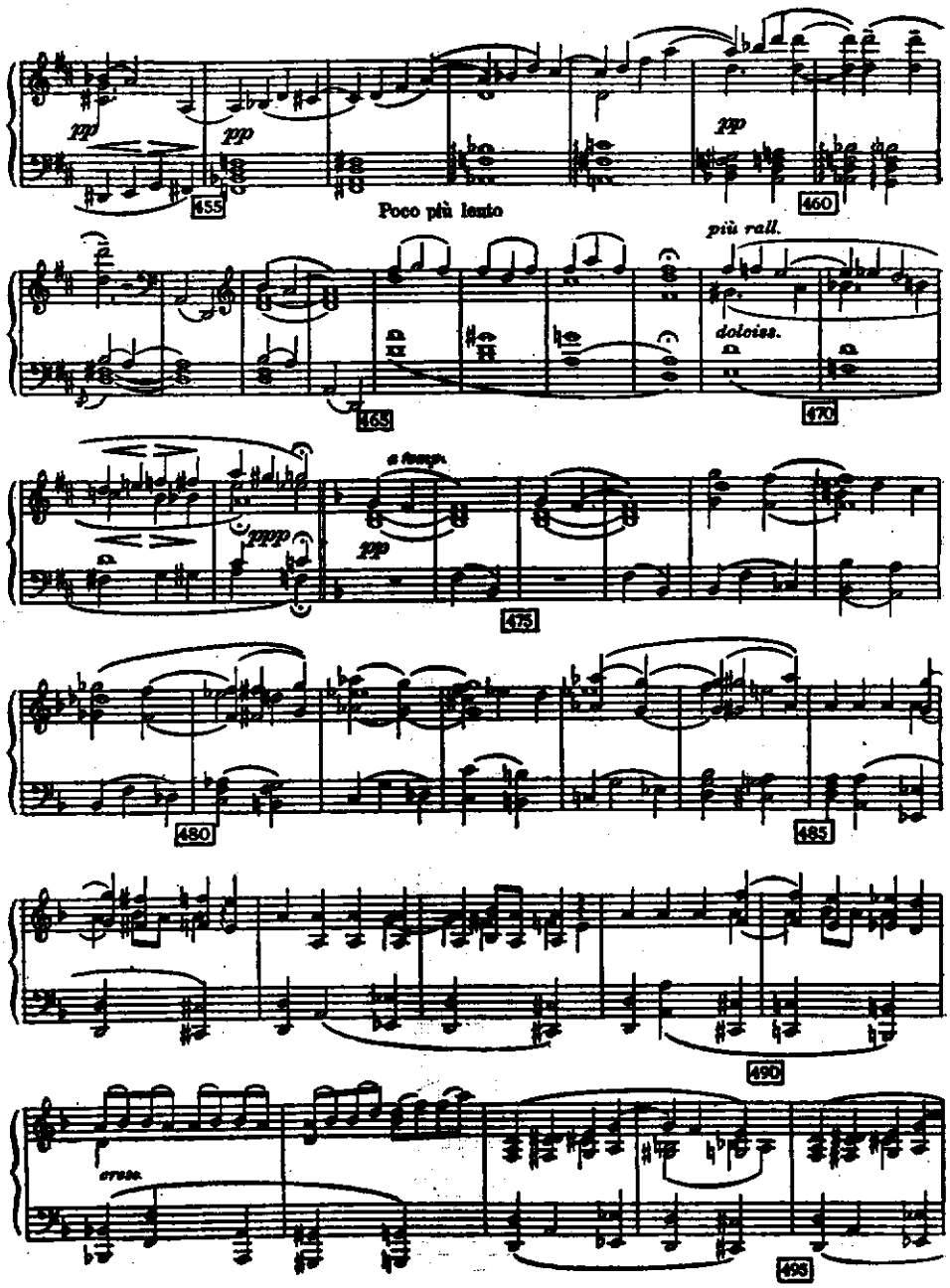

poco cresc.
pp
poco marc.
p
pp
305
pp
poco marc.
mf cresc.
310
molto cresc.
315
320
ff
325
330
Lento
ff
335

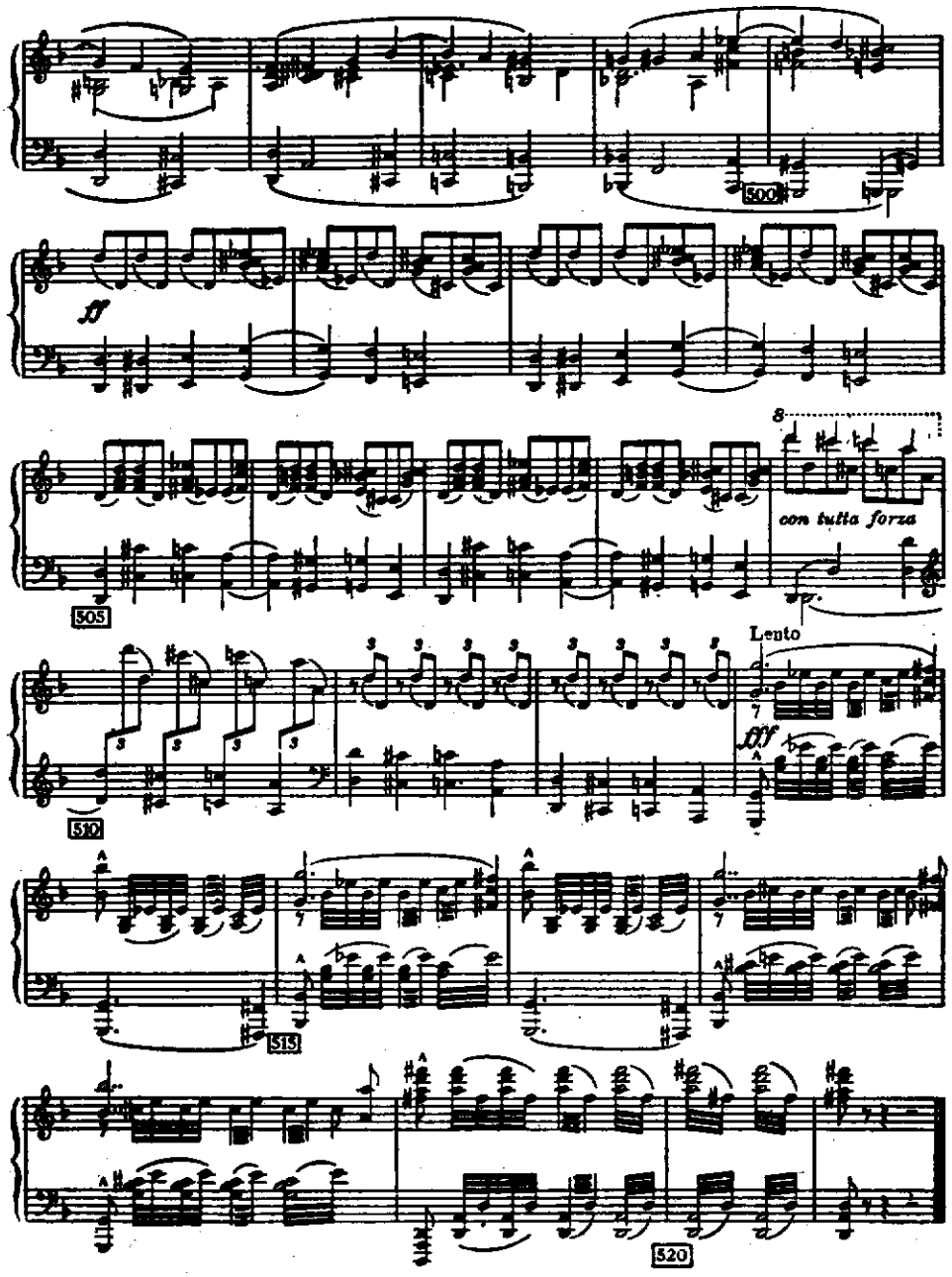

340
dim.
pp
345
ff
Allegro
ff
350


355
360
ff
dim.
cresc.
365
f sempre cresc.
370
molto dim.
375
molto sostenuto
espress.
p
più p
380


molto cresc
poco rall.
dim.
pp
molto cantabile
a tempo
385
390
395
cresc.
400
p
cresc.
405
mf marcato
410
f
cresc.
p
marcato
molto cresc.
415


ff sostenuto
420
425
430
435
440
445
molto dim.
espress.
450


pp
455
Poco più lento
460
più rall.
465
dolciss.
470
a tempo
ppp
475
480
485
490
495


500
ff
505
con tutta forza
Lento
510
fff
515
520

13. W. A. Mozart, Klavirska sonata B-dur K. V. 281, III stav: Rondo — Allegro

Oblik sonatnog ronda.	Shema:	**A B A C A B A**
	tonaliteti:	B F B g B B B

I tema (A) (takt 1—17) predstavlja mali period u osnovnom tonalitetu B-dur (kadence na D i T), praćen spoljašnjim proširenjem od 9 taktova.

Taktovi 18—27 čine modulatorni prelaz koji vodi do dominante F-dura.

II tema (B) (t. 28—43), u dominantnom tonalitetu F-dur, ima oblik velike rečenice, najpre sa unutrašnjim proširenjem (izbegnuta kadenca u t. 35), a zatim spoljašnjim (posle kadence u t. 39).

Prelaz ka novom nastupu glavne teme je kratak, u vidu kadence u improvizacionom stilu (t. 43).

Druga pojava I teme (t. 44—51) svedena je na mali period, bez spoljašnjeg proširenja koje se temi pridruživalo u njenoj prvoj pojavi.

III tema (C) (t. 52—67), u paralelnom tonalitetu g-moll, nastupa bez prelaza. Njen oblik je dvodelna pesma tipa **a** a_1 :|| : **b** a_2, sa jedva nagoveštenom reprizom. Prvi deo je velika rečenica sa dva tematska elementa u svoja dva četvorotakta, a završava se polukadencom na g : V. Drugi deo donosi u prvoj rečenici nov materijal (završetak g : V), dok se druga rečenica tematski oslanja na drugi četvorotakt I dela (završetak g : I).

Taktovi 68—70 čine kratak modulacioni prelaz u osnovni B-dur, u kome nastupa

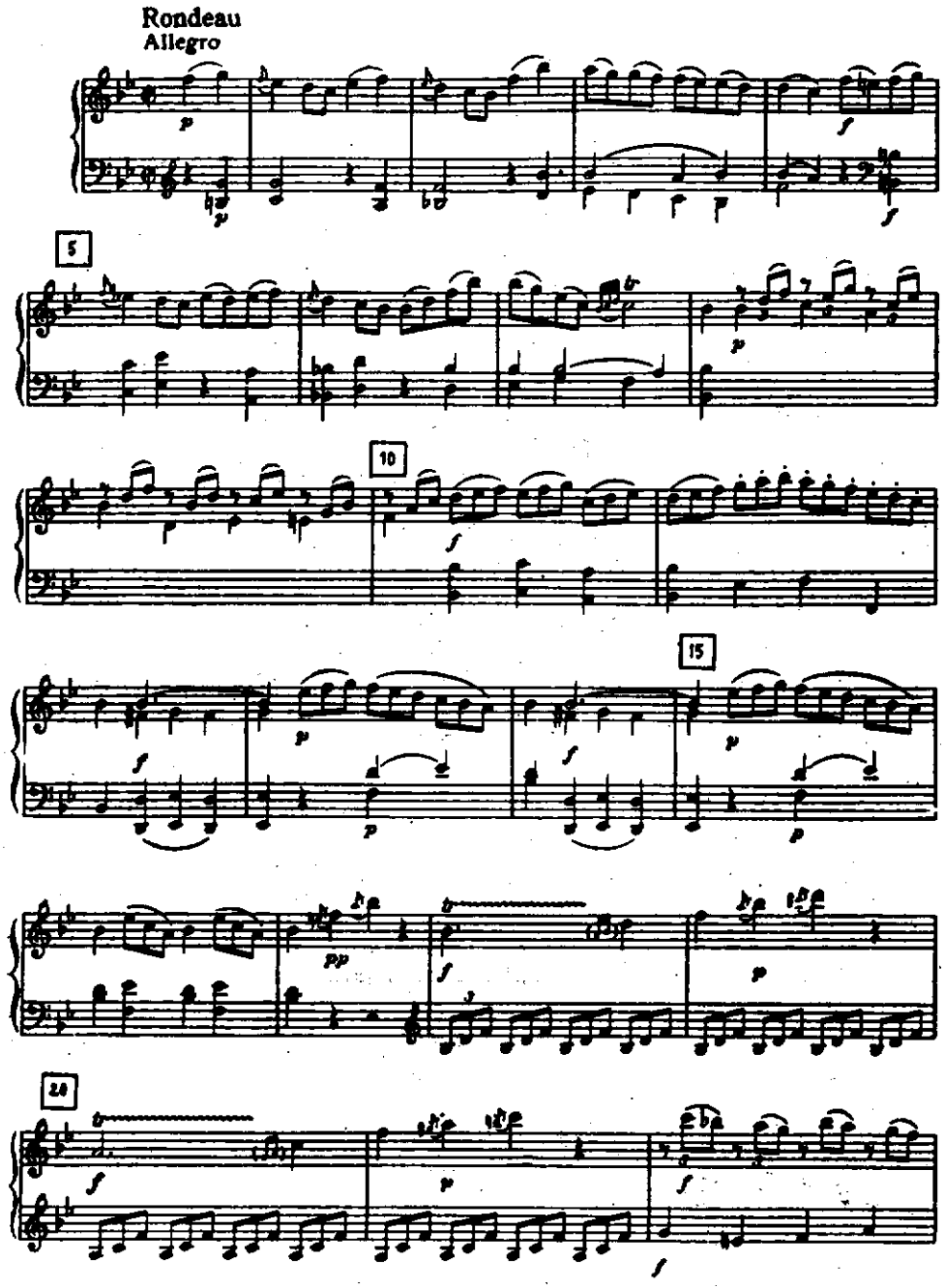
Treća pojava I teme (t. 71—88), ovog puta sa prvobitnim spoljašnjim proširenjem.

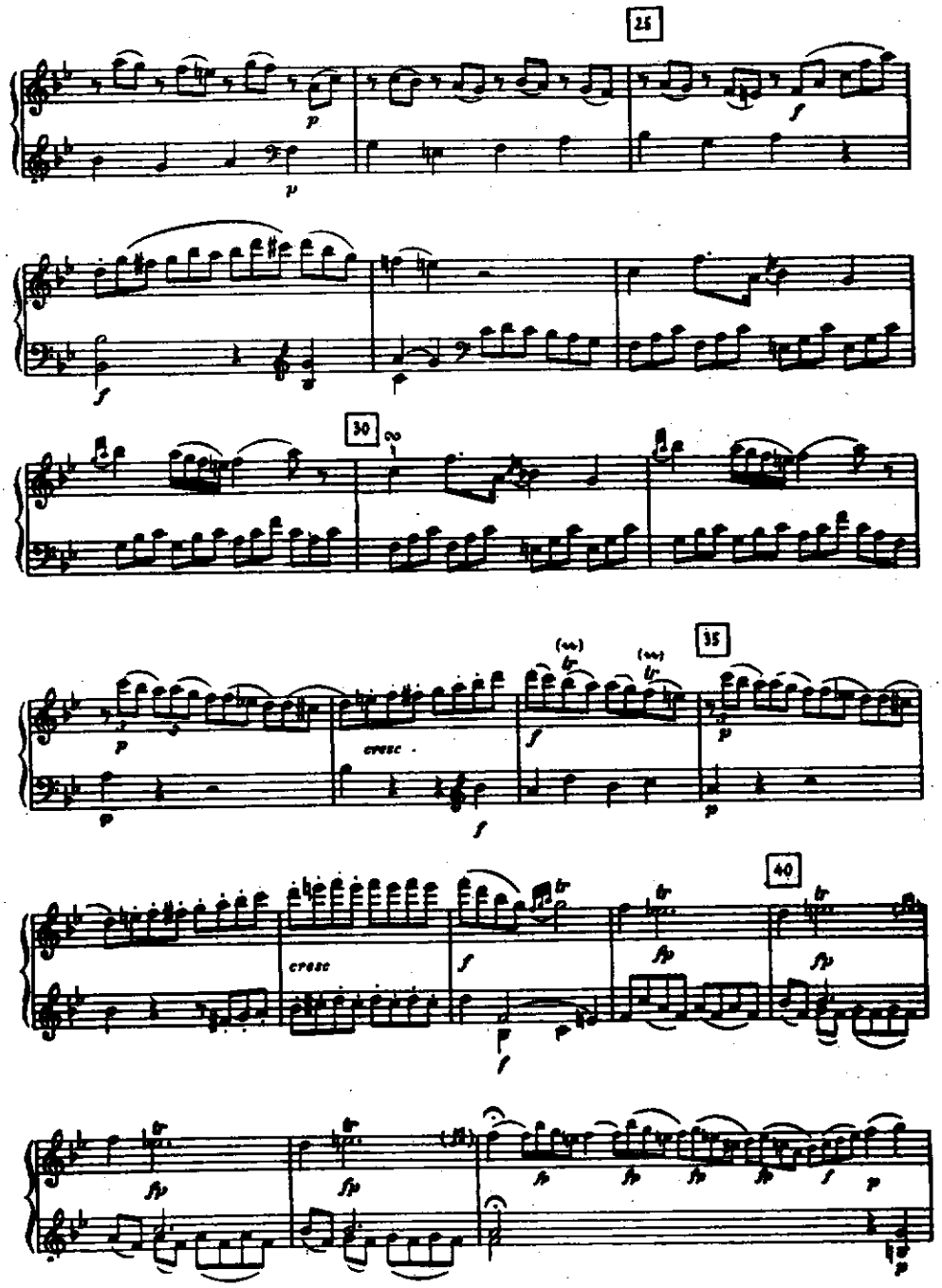
Prelaz između I i II teme sad je znatno razvijeniji (t. 89—123), tematski značajniji (zanimljiva je upotreba materijala I teme u t. 114—123, koja podseća na tehniku koncertne kadence) i modulaciono bogatiji (Es-dur — — c-moll — B-dur).

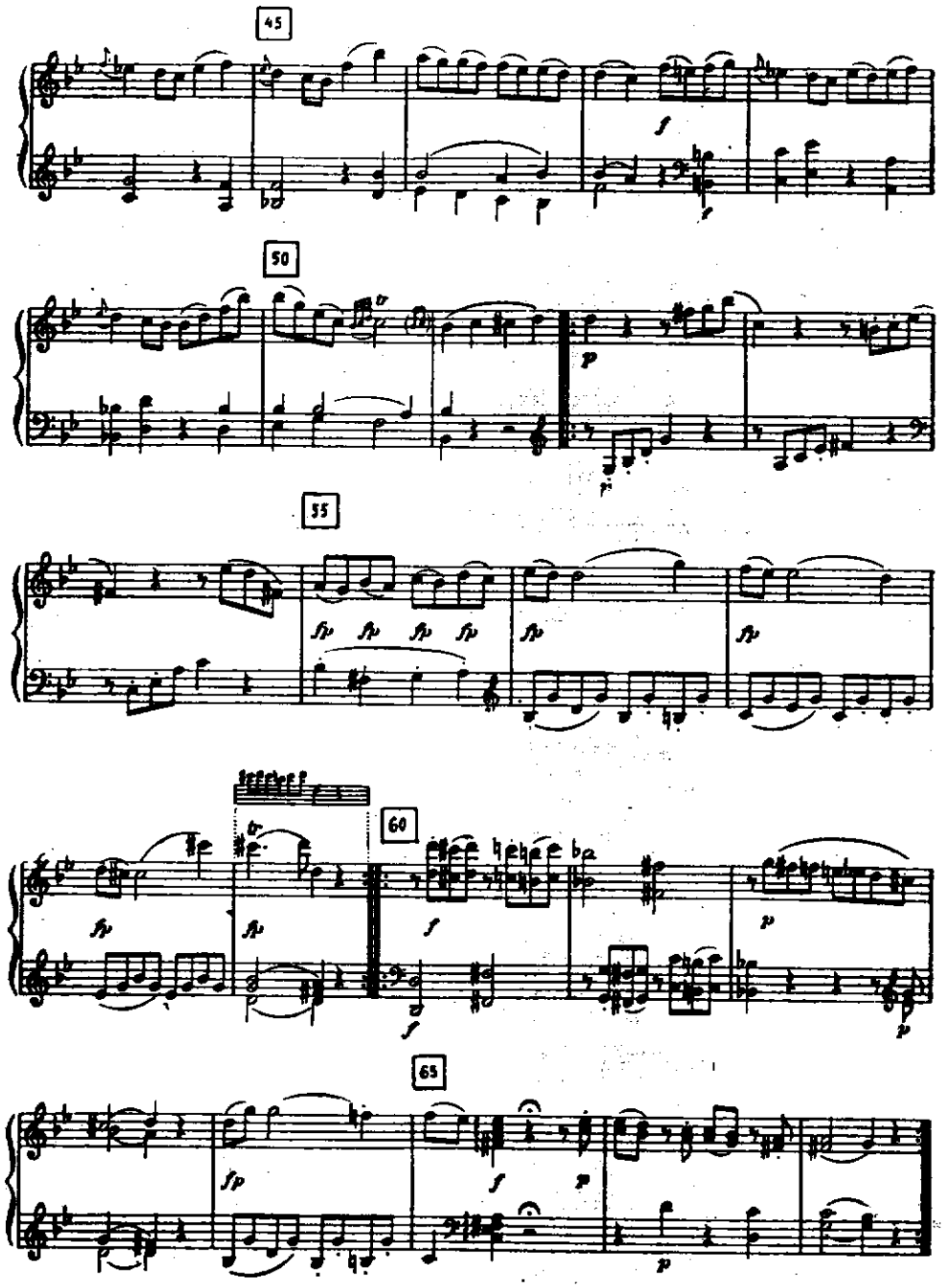
Druga pojava II teme (t. 124—140), u *osnovnom tonalitetu,* potpuno odgovara njenoj prvoj pojavi (izuzev jednotaktno proširenje u t. 134).

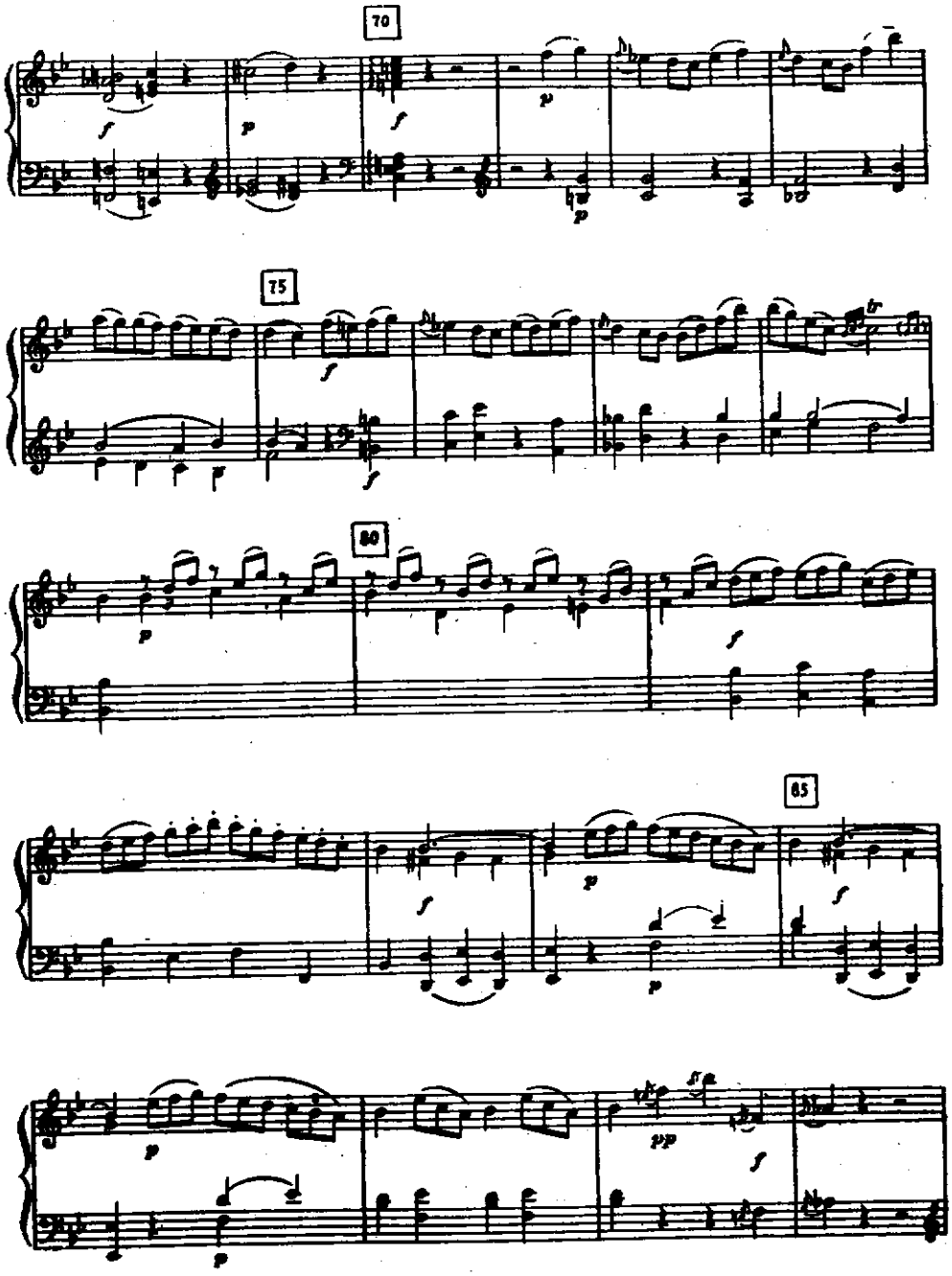
Kratak prelaz (t. 140—142) vodi u

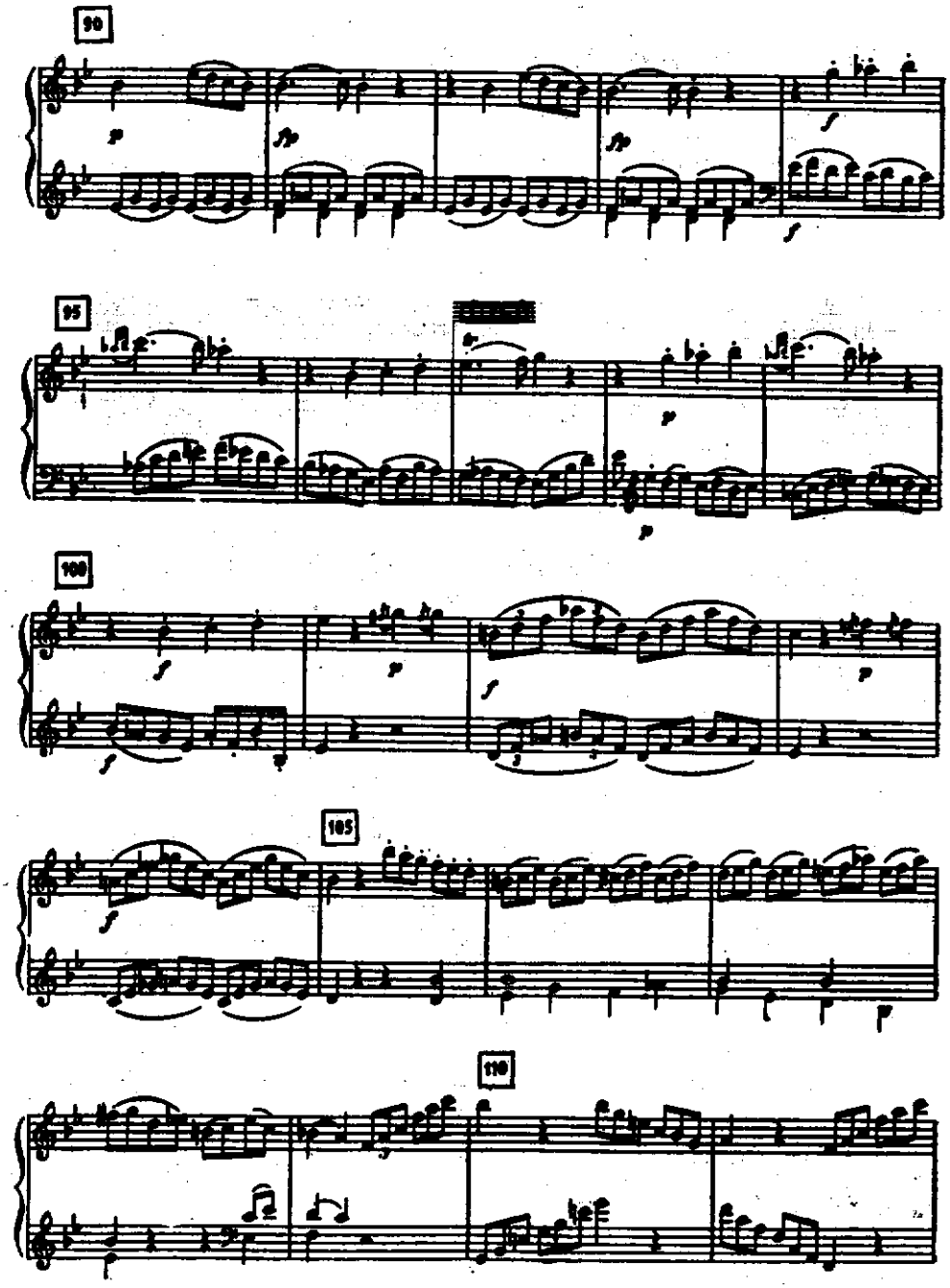
Četvrtu pojavu I teme (t. 143—162), sa uobičajenim spoljašnjim proširenjem, koje je ovde uvećano za 3 takta i pojačava utisak završetka, s obzirom na to da nema kode.

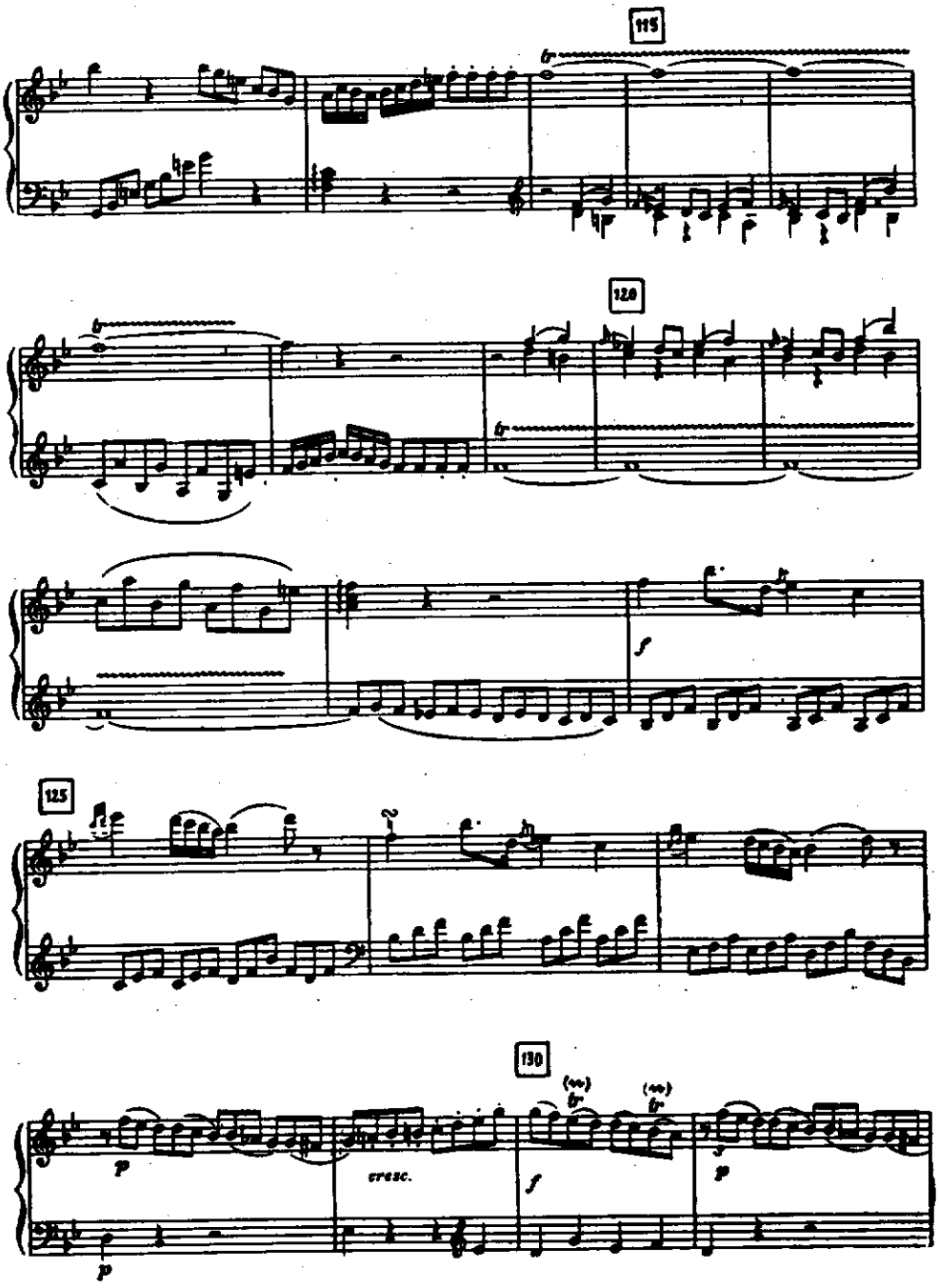

Rondeau
Allegro
5
10
15
20

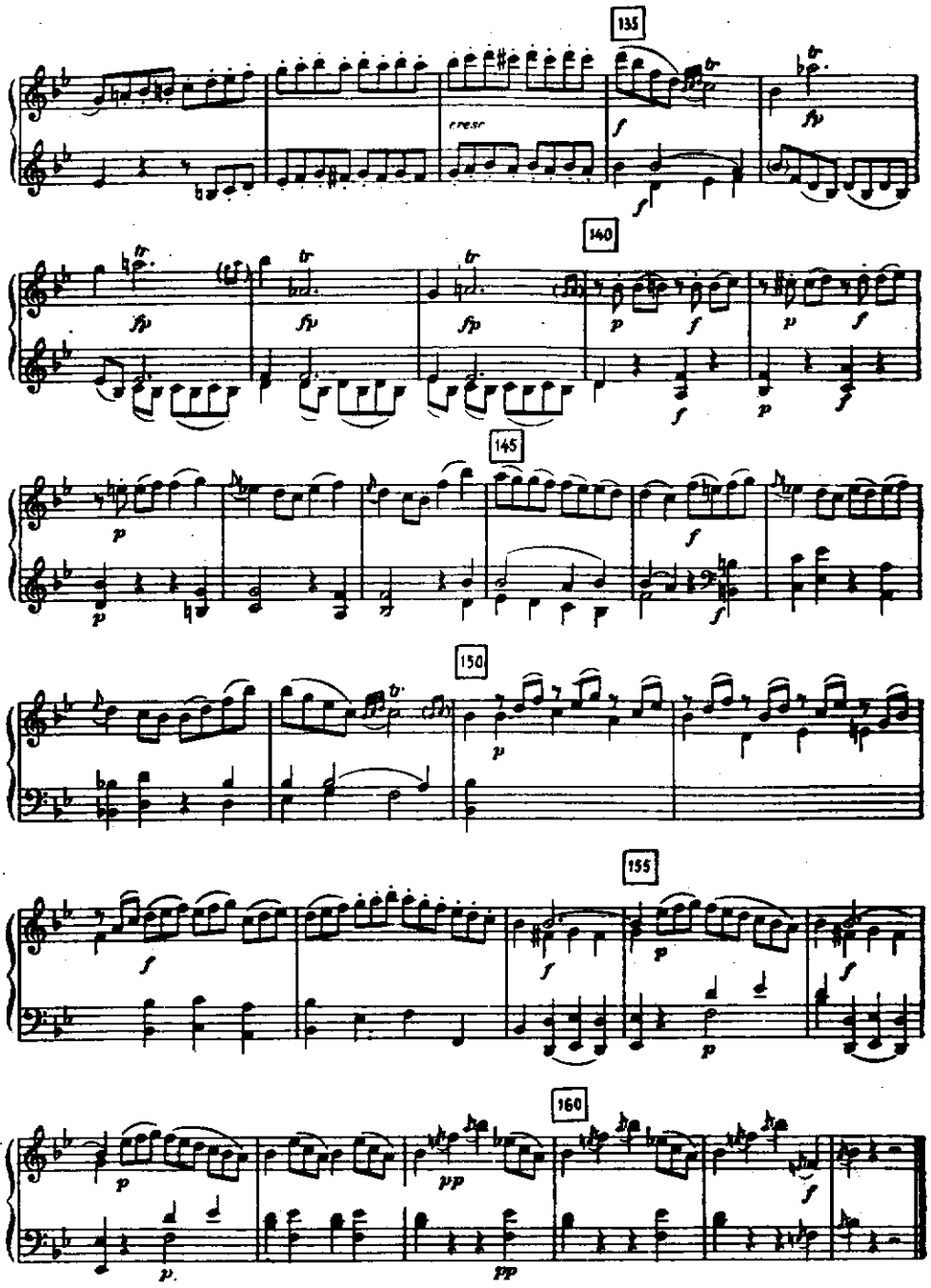

25
30
35
40
cresc
cresc


45
50
55
60
65


70
75
80
85


90
95
100
105
110


115
120
f
125
130
p
cresc.
f
p
p


135
cresc
140
145
150
155
160

14. B. Smetana, „Šarka", simfonijska poema (klavirski izvod)

Slobodni, jednostavačni, programom uslovljeni oblik od nekoliko odseka, čija dispozicija pokazuje izvestan paralelizam sa strukturom sonatnog ciklusa (Allegro - Adagio - Scherzo - Finale).

Program poeme je češka narodna legenda:

Šarka, razočarana u ljubavi, sveti se sa svojim pohajdučenim drugaricama-amazonkama celom muškom rodu. Protiv njih polaze vitez Ctirad i njegova družina. U šumi zatiču devojku vezanu za stablo: to je Šarka, koja se žali da su je drugarice izdale i napustile. Ctirad ne pomišlja da je to zamka i ne može odoleti Šarkinoj lepoti; ljubavna scena, veselje i pijanka u logoru. Kad svi zaspe, Šarka daje rogom ugovoreni znak drugaricama. Odmah zatim pokaje se, shvativši da se u njoj probudila ljubav prema Ctiradu, ali je kasno: amazonke stižu i u besnom naletu pobiju zaspale vitezove.

Uvodni *Allegro con brio* (t. 1—46), u a-mollu, igra ulogu burne, dramatične glavne teme (Šarkin osnovni motiv iz t. 1—2 biće u toku kompozicije iskorišćen tehnikom monotematizma). To je prikaz Šarkine divlje mržnje, čiji uzrok kao da evocira kratka lirska epizoda u G-duru (t. 31—41).

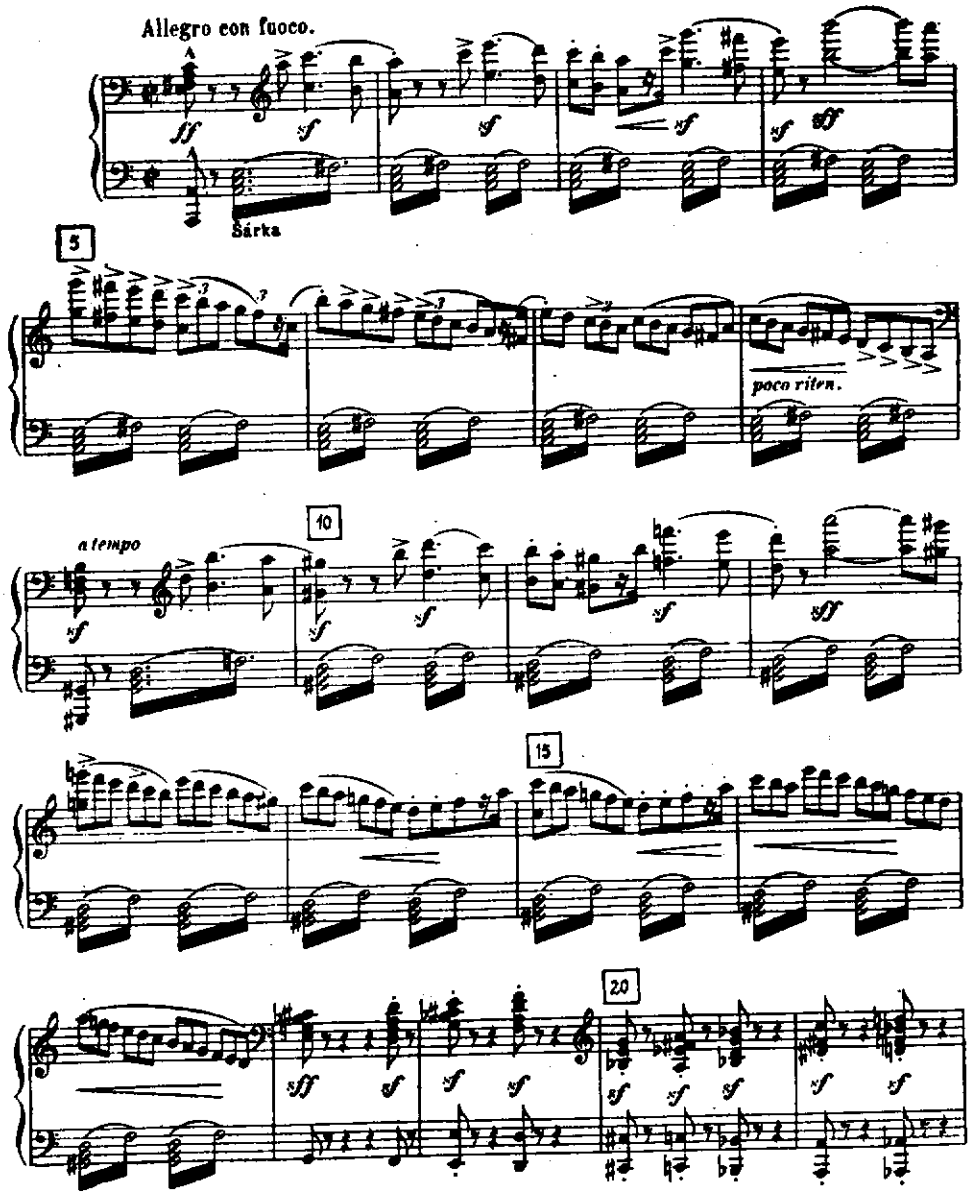
Più moderato alla marcia (t. 47—102), vedri marš Ctiradove družine, ima funkciju kontrastne teme, ali je tematski proizišao iz Šarkinog motiva. Tonalitet je i dalje a-moll (sa prolaznim modulacijama u C, e, F, B, Des). Programski detalji: muževni ali topli Ctiradov motiv (t. 89—90 i 91—92), molba sputane Šarke (solo klarineta u t. 93—98) i Ctiradov odgovor (violončeli, t. 98—102).

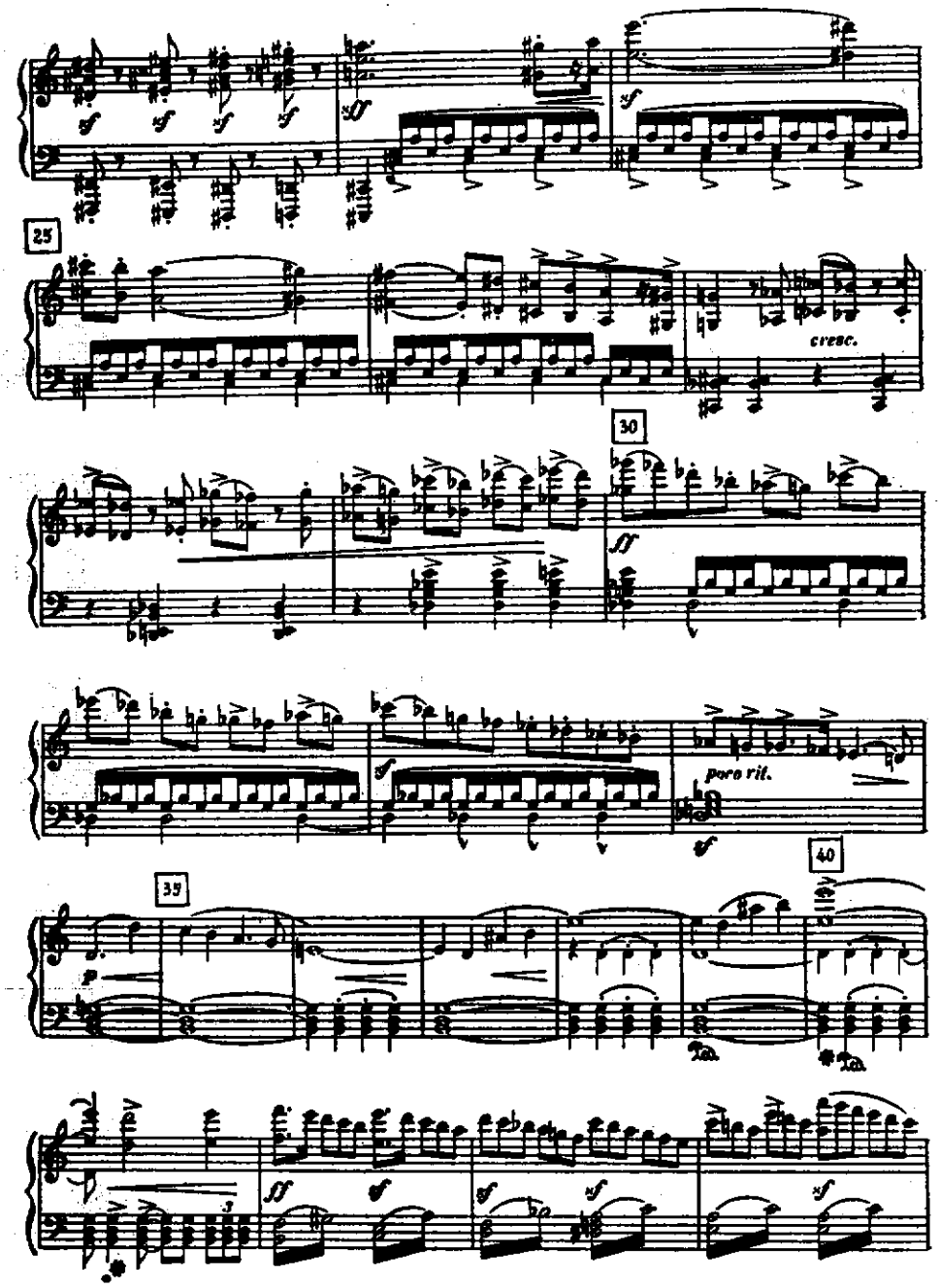
Moderato ma con calore (t. 103—144): ljubavna scena — „lagani stav" ciklusa. Nova, intenzivno lirska, široko razvijena tema u istoimenom A-duru.

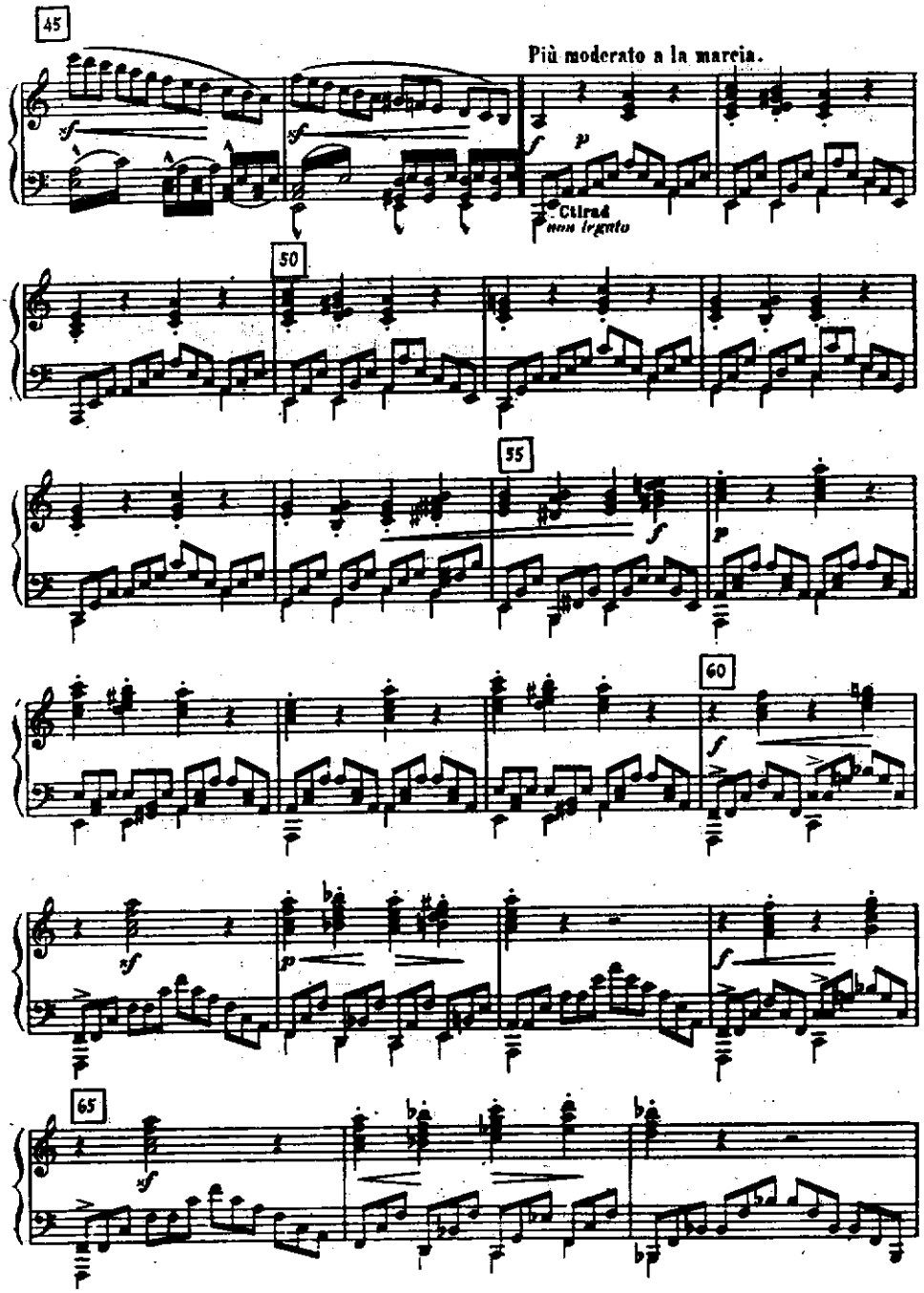
Moderato (t. 145—219), u ulozi skerca ciklične forme (nov takt 3/4!), slika noćno veselje u Ctiradovom logoru. Kratki uvod priprema temu ovog odseka, koja nastupa u t. 153. Subdominantni tonalitet D-dur, koji se posle pojava iste tematske ideje u A, E i C-duru uspostavlja od t. 185. Mestimična polifona obrada (kratka kanonska imitacija u t. 165—168). Postepeni antiklimaks na orgelpunktu D ilustruje kako vitezove savlađuje san. Signal Šarkinog roga (t. 217—219) i odziv iz šume (t. 221—222).

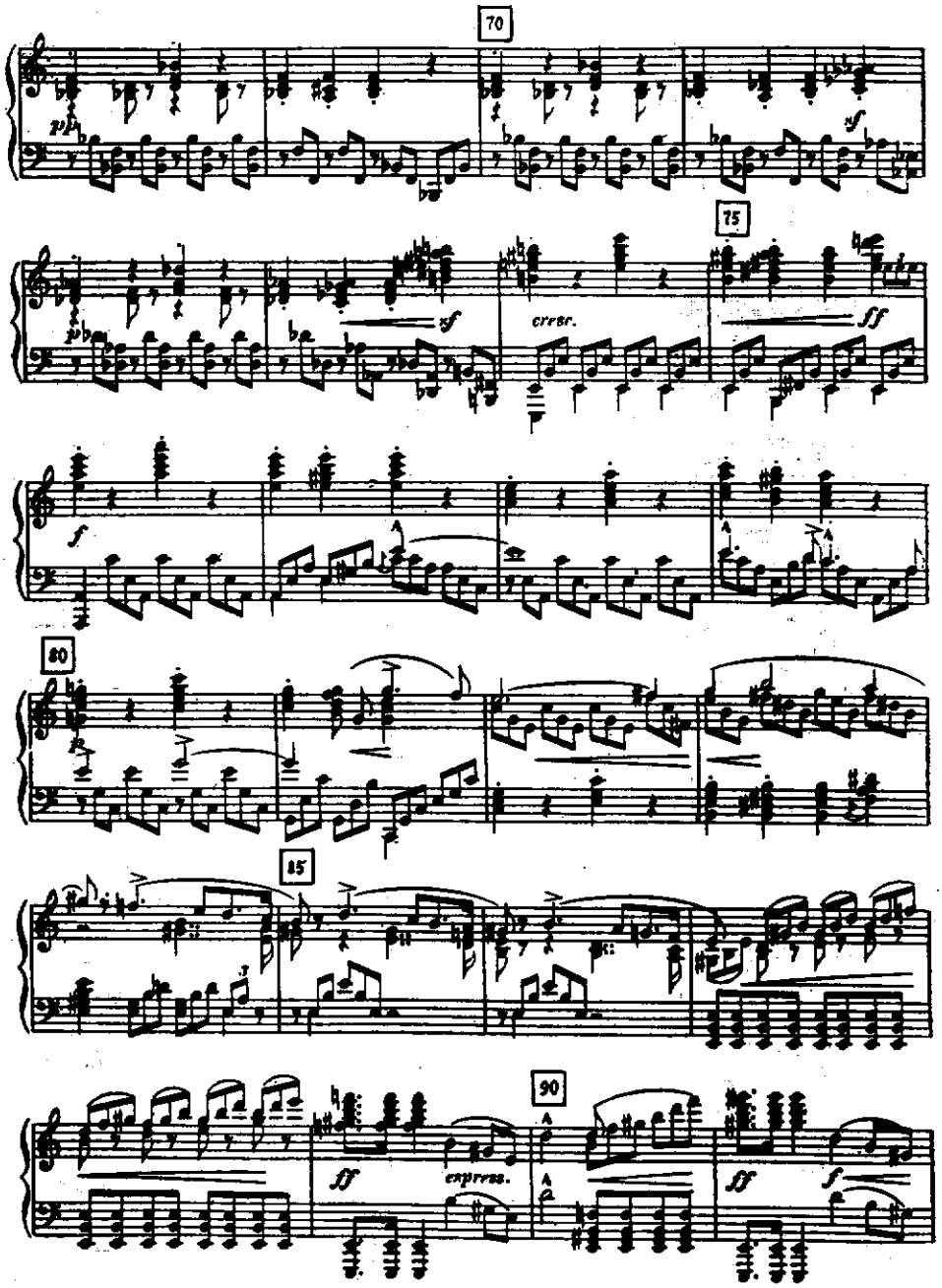
Molto vivo (t. 220—252) u formalnom smislu je prelaz ka finalu. Motiv Šarke (t. 223 i dalje), ponovo u osnovnom a-mollu, iz vehementnog preobražen u bolni izraz, opisuje suprotna osećanja koja se u njoj bore.

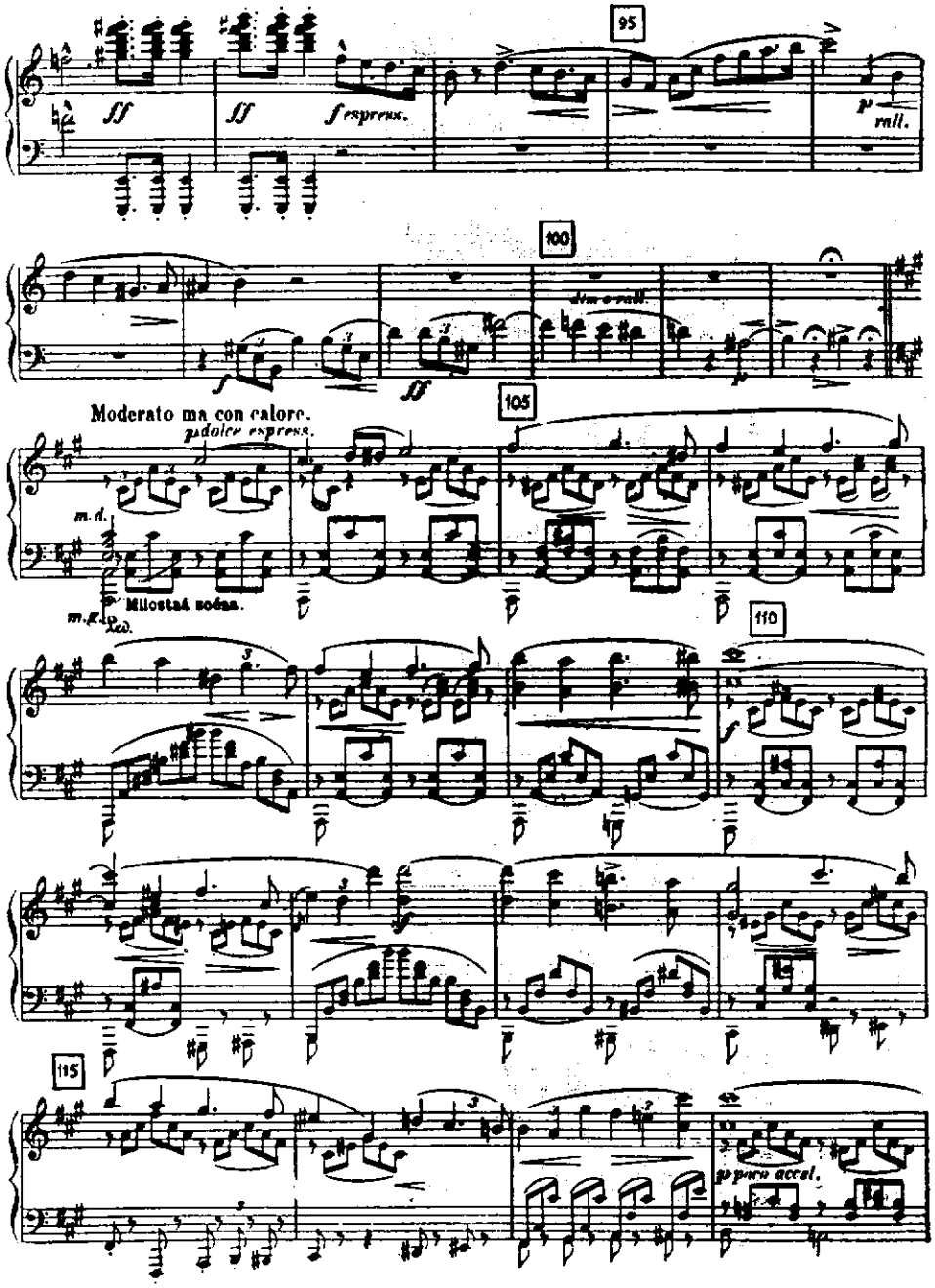
Frenetico (t. 253—336): okršaj i pogibija vitezova. Odgovara finalu i — zajedno sa prethodnim odsekom — reprizi oblika, kako po uspostavljanju osnovnog tonaliteta, tako i po tematskom sadržaju (Šarkin motiv u dve nove varijante — u t. 253 i kod Più vivo t. 286; u t. 301 i dalje kao da mu se poslednjom snagom uzaludno suprotstavlja Ctiradov motiv).

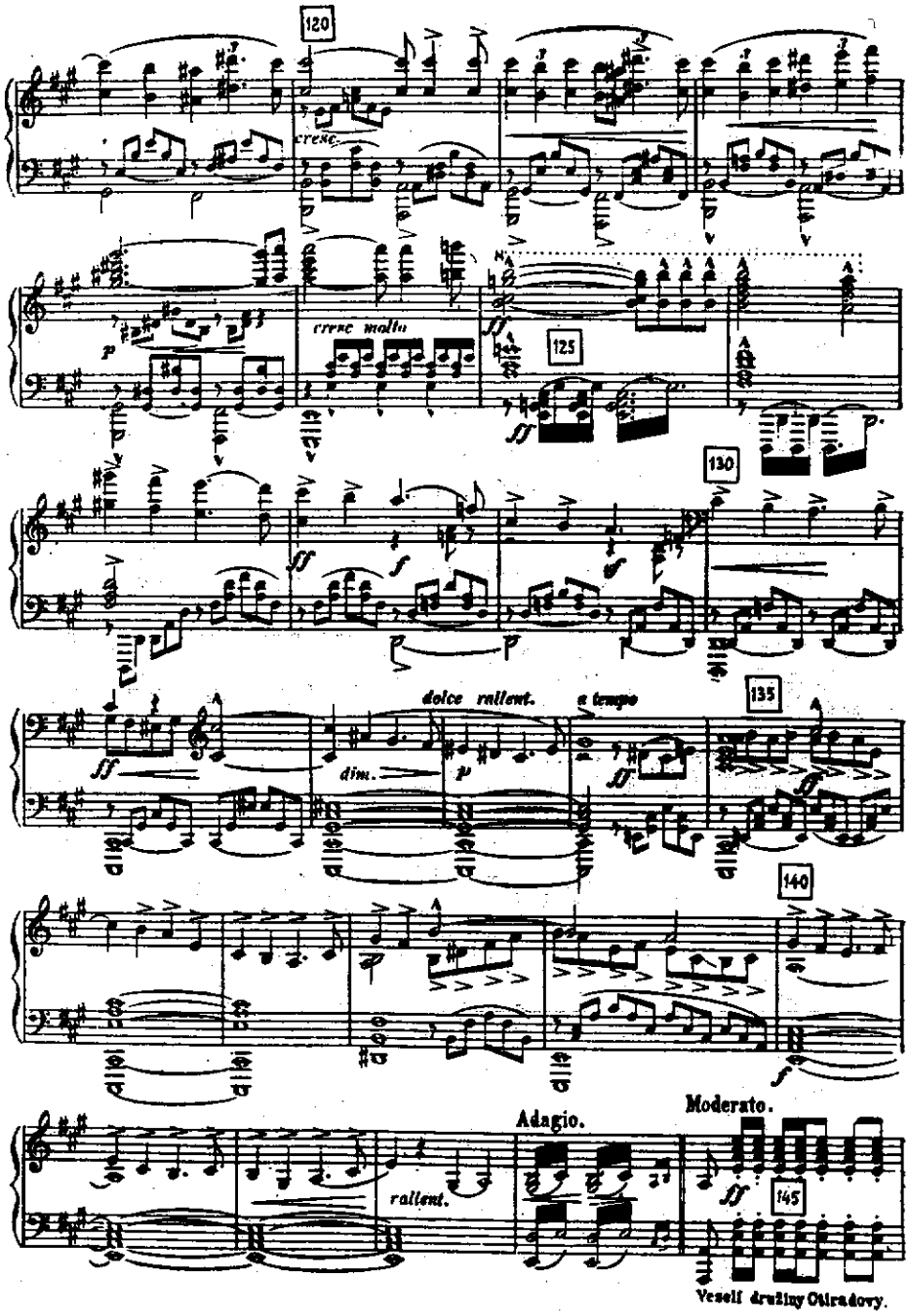

Allegro con fuoco.
Šárka
poco riten.
a tempo

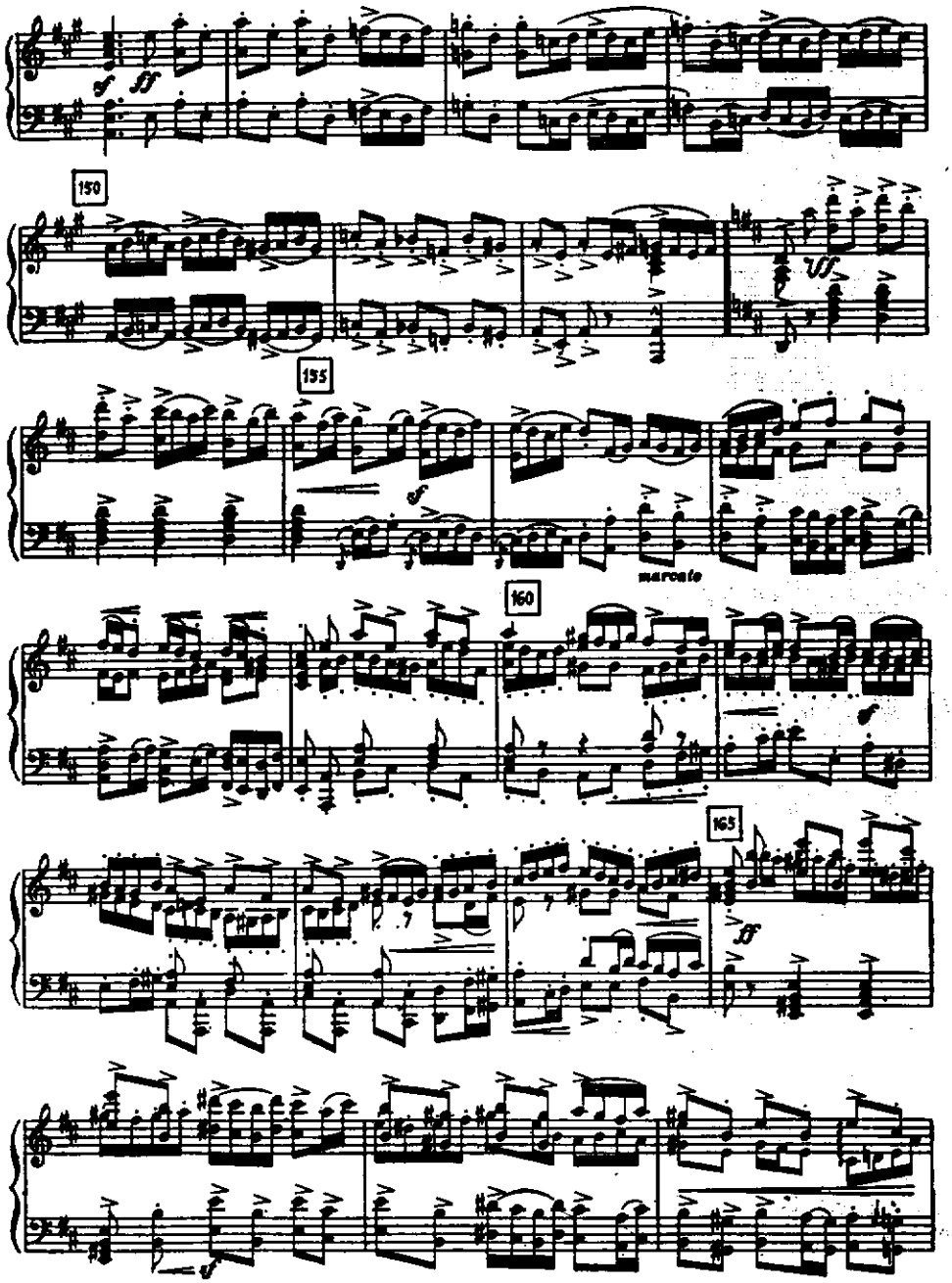

25
cresc.
30
poco rit.
35
40

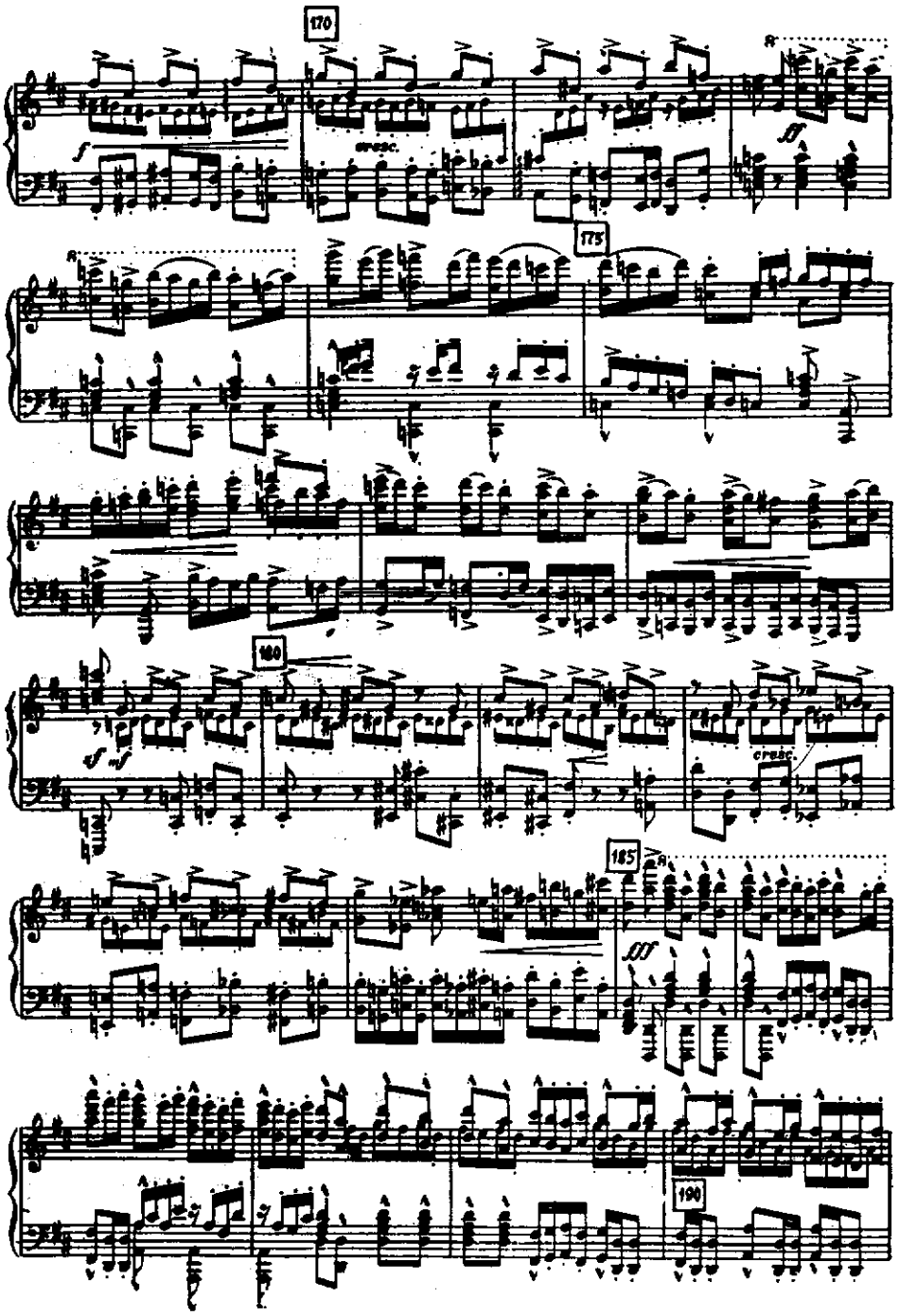

45
Più moderato a la marcia.
Ctirad
non legato
50
55
60
65

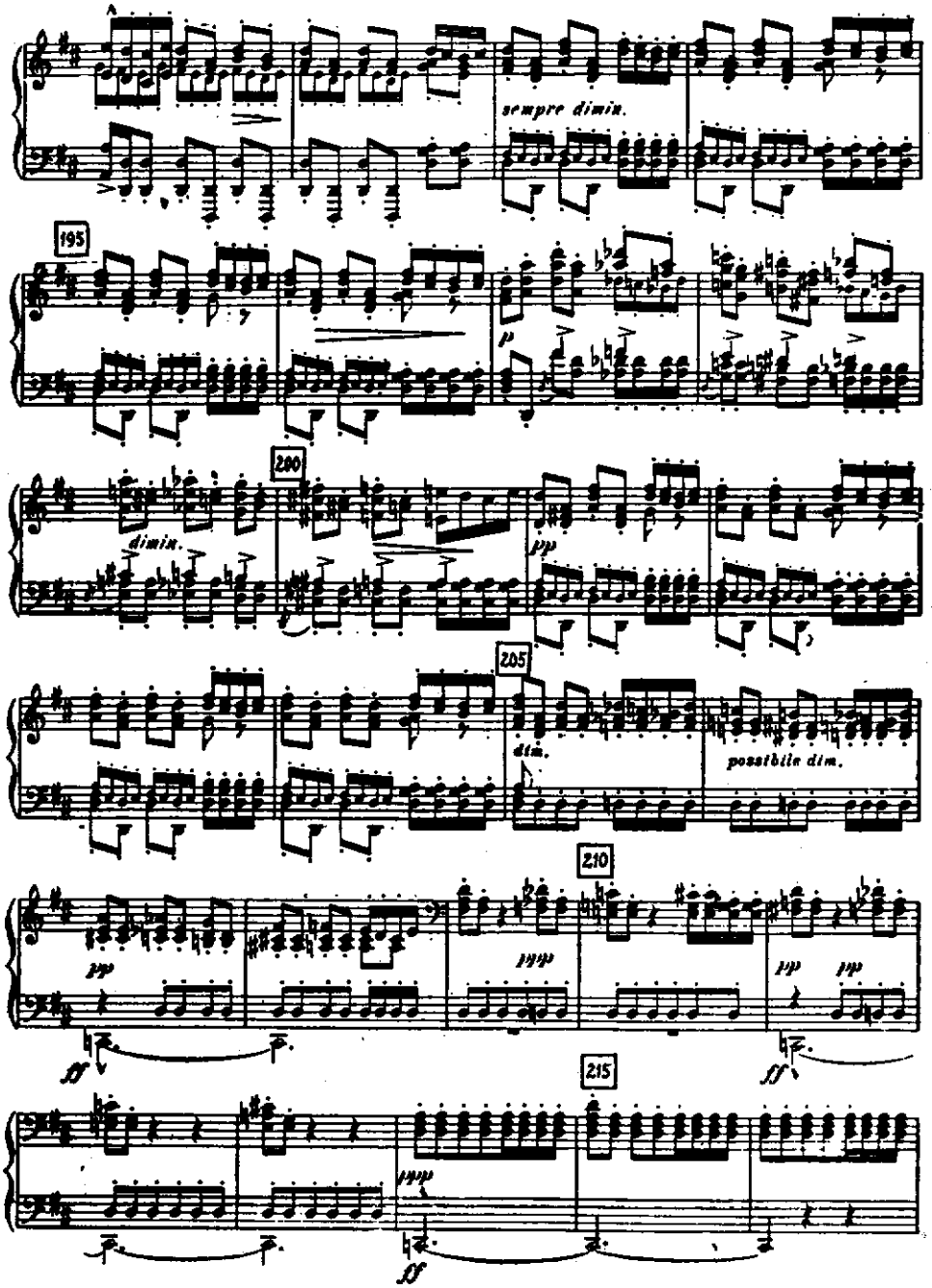

70
pp
sf
75
sf
cresc.
ff
f
80
85
ff
espress.
90
ff
f

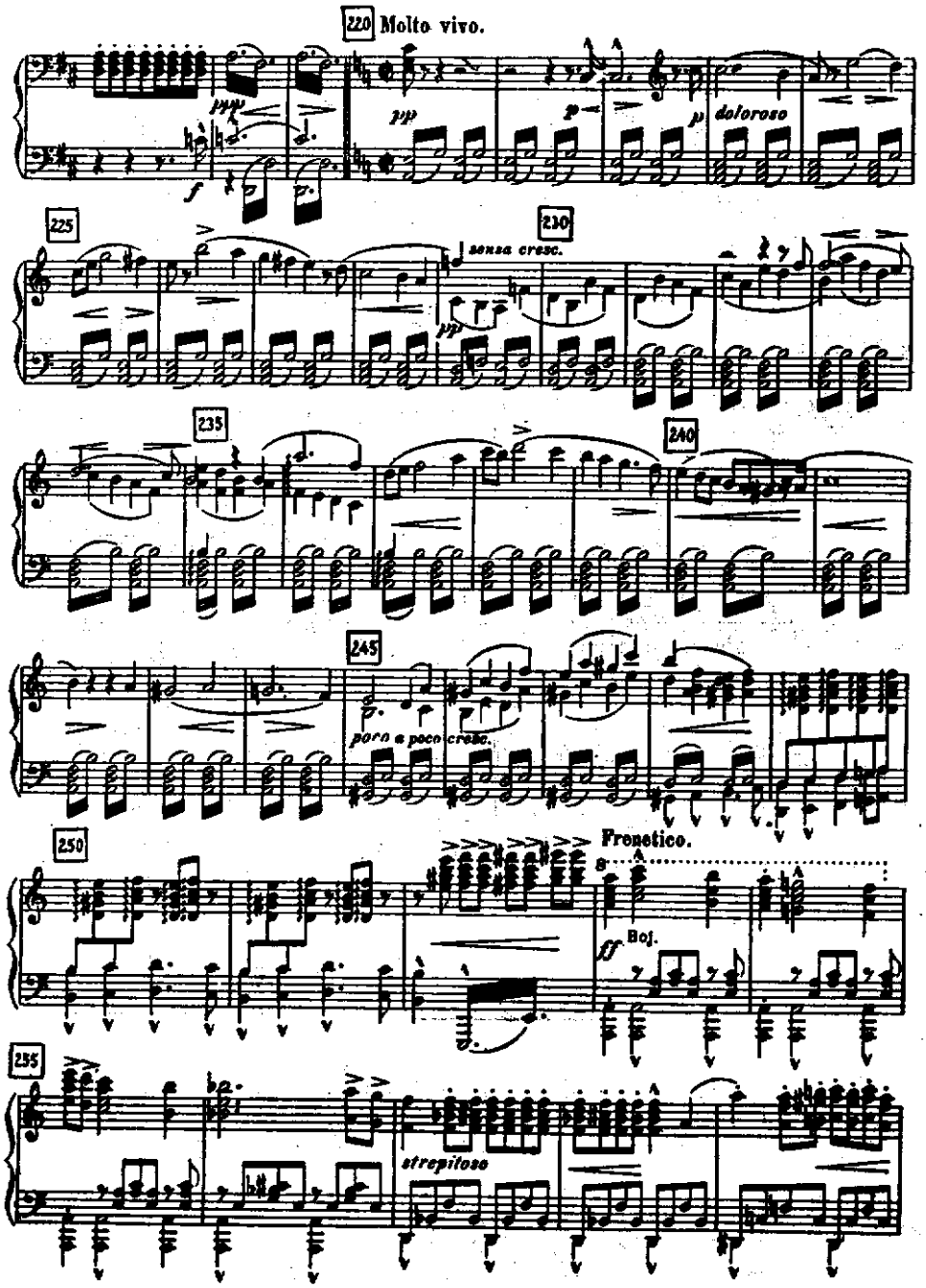

95
ff
ff
f espress.
p
rall.
100
dim e rall.
f
ff
p
105
Moderato ma con calore.
p dolce espress.
m.d.
m.g.
Milostná scéna.
110
115
p poco accel.

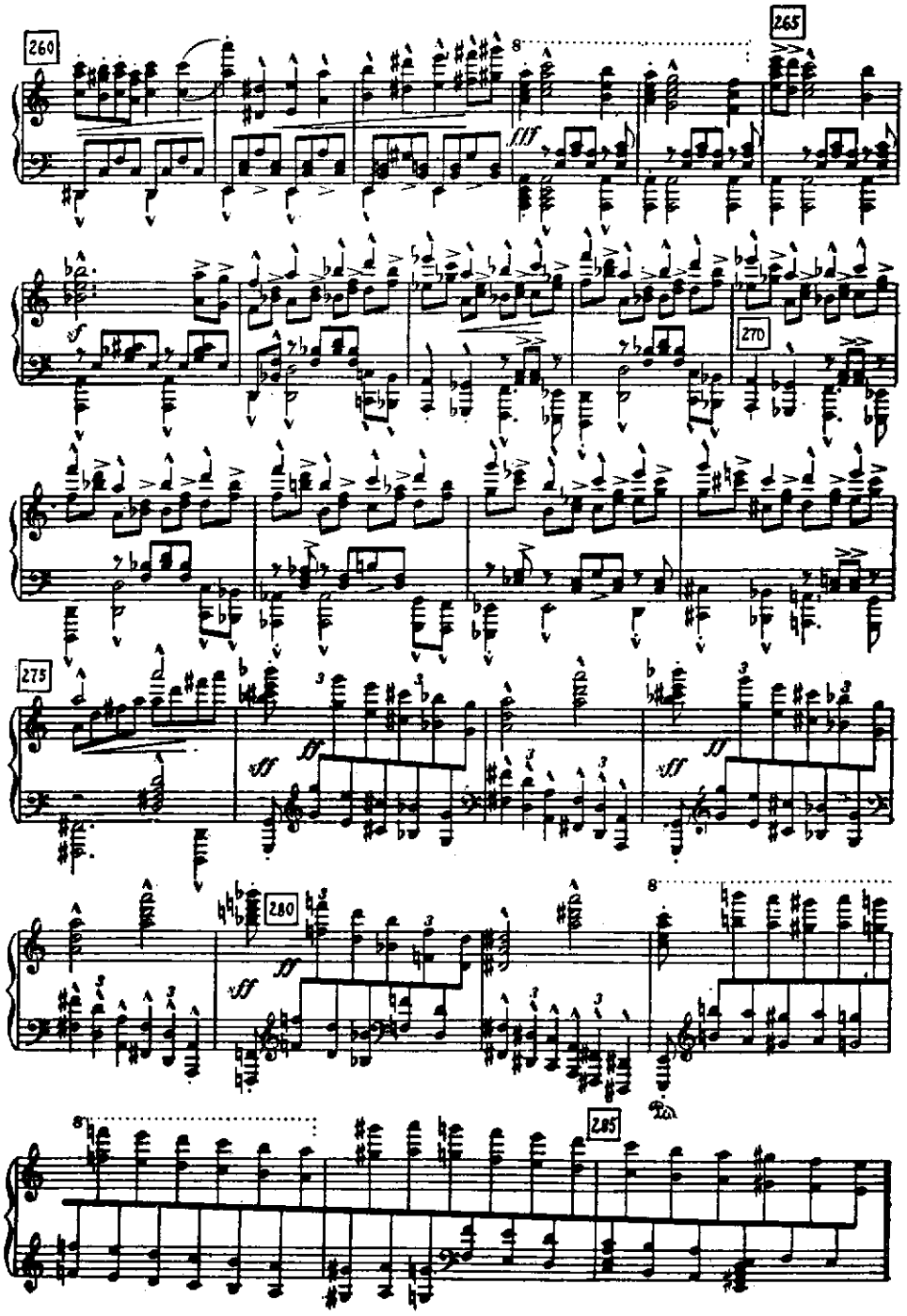

120
cresc.
cresc. molto
125
130
dolce rallent.
a tempo
dim.
135
140
Adagio.
Moderato.
rallent.
145
Veselí družiny Otiradovy.

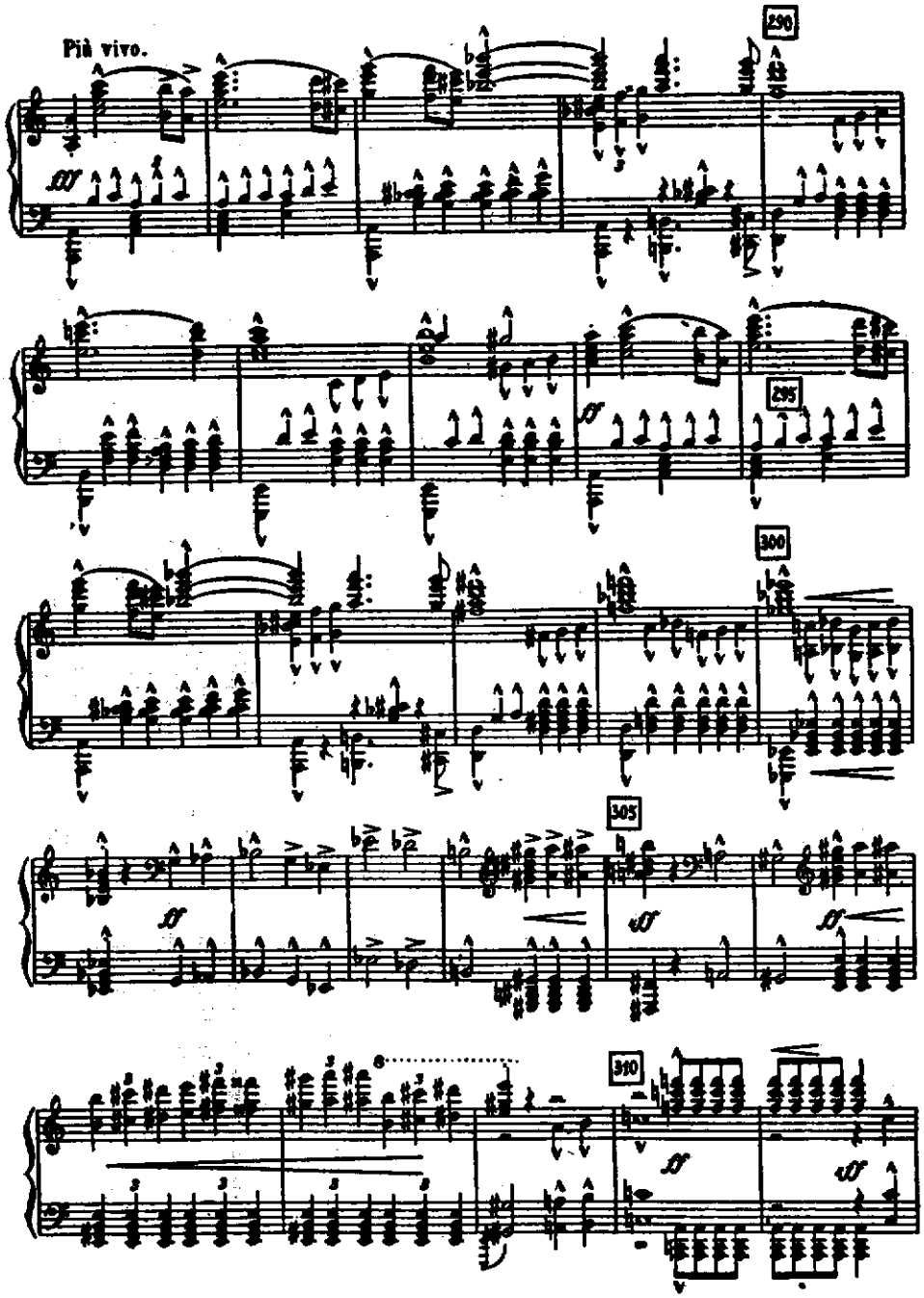

150
155
marcato
160
165

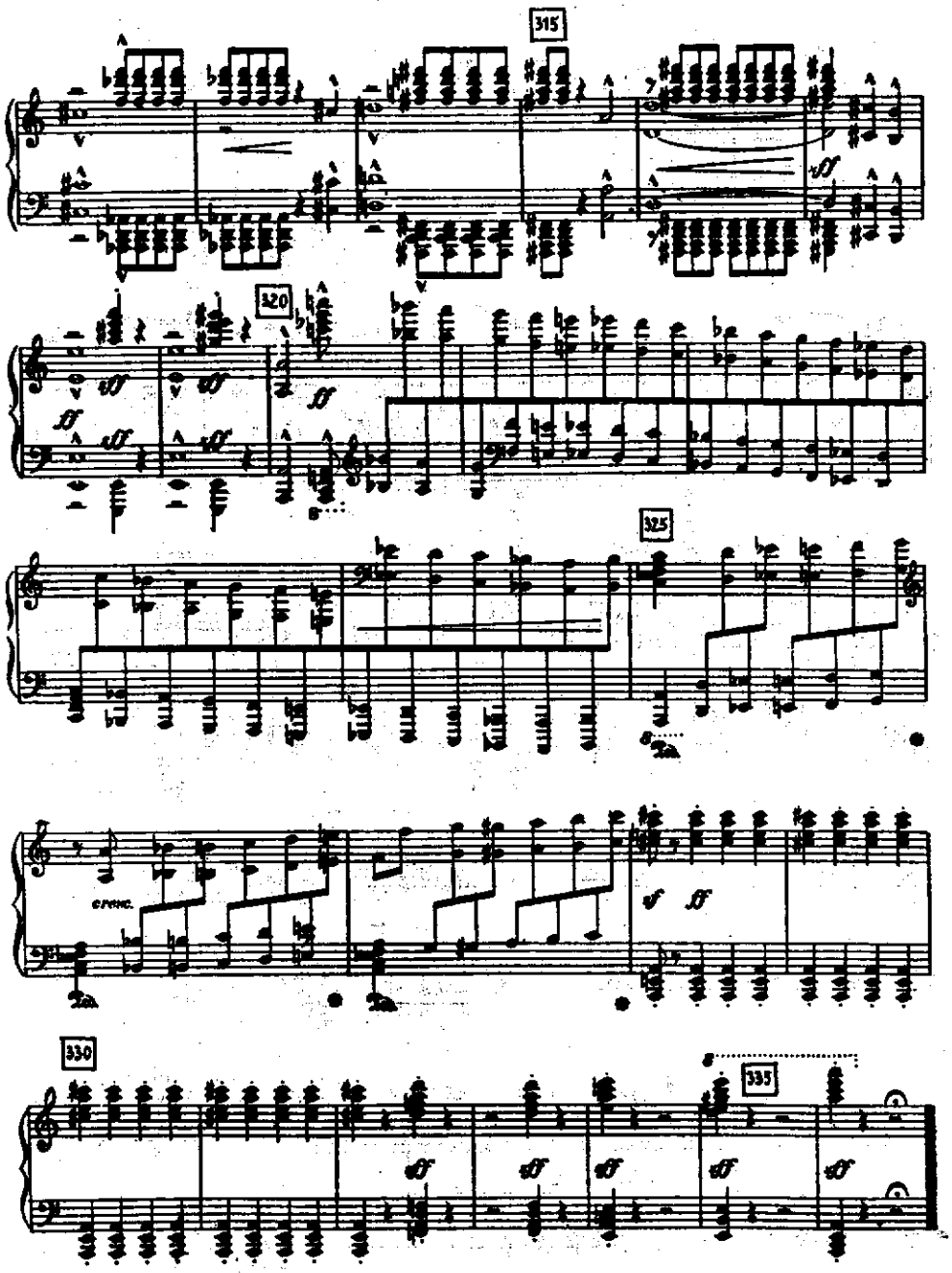

170
cresc.
ff
175
180
cresc.
185
fff
190


sempre dimin.
195
p
200
dimin.
pp
205
dim.
possibile dim.
210
ppp
pp
ff
215
ff


220 Molto vivo.
pppp
f
pp
p
p
doloroso
225
230
senza cresc.
pp
235
240
245
poco a poco cresc.
250
Frenetico.
8
ff
Boj.
255
strepitoso


260
265
270
275
280
285
fff
ff
sff


Più vivo.
290
295
300
305
310


315
320
325
330
335

15. F. Schubert, „Lipa", br. 5 iz ciklusa „Zimsko putovanje"

Varirani strofični tip solo-pesme.

Tekst (W. Müller):

„Kraj česme pred kapijom stoji lipa; u njenom hladu prosanjao sam mnogi sladak san. U njenu koru urezao sam tolike drage reči; ka njoj me je vuklo i u sreći i u tuzi.

I danas sam morao da prođem onuda u dubokoj noći, i još sam u tami stisnuo oči. A njene grane su šumele kao da mi dovikuju: Hodi, prijatelju, k meni, tu ćeš naći svoj mir!

Hladni vetrovi dunuše mi pravo u lice, šešir mi odlete s glave, a ja se ne okrenuh.

Sad sam satima udaljen od onog mesta, a još uvek čujem šumor: Tamo bi ti našao mir."

Takt 1—8: klavirska predigra u vidu velike rečenice (polukadenca na E : V), sa karakterističnom figurom šesnaestinskih triola koja kao da slika šuštanje lipinih grana.

I strofa (t. 9—24), E-dur: dvodelni oblik. Prvi deo je ponovljena mala rečenica, drugi deo — mali period. Klavir sasvim homofono podržava vokalnu deonicu. Čitava strofa teče u atmosferi spokojne, lirske naracije.

T. 25—28: međuigra iz materijala predigre, ali sa mutacijom u istoimeni e-moll.

II strofa (t. 29—44) prenesena je svojim prvim delom u e-moll, u skladu sa promenjenim — sumornijim — raspoloženjem teksta. Melodija nije pretrpela druge izmene, dok je u pratnji sproveden nov motiv sa pokretom u osminskim triolama. Drugi deo strofe je ponovo u E-duru, ali novi motiv pratnje biva zadržan tokom cele strofe.

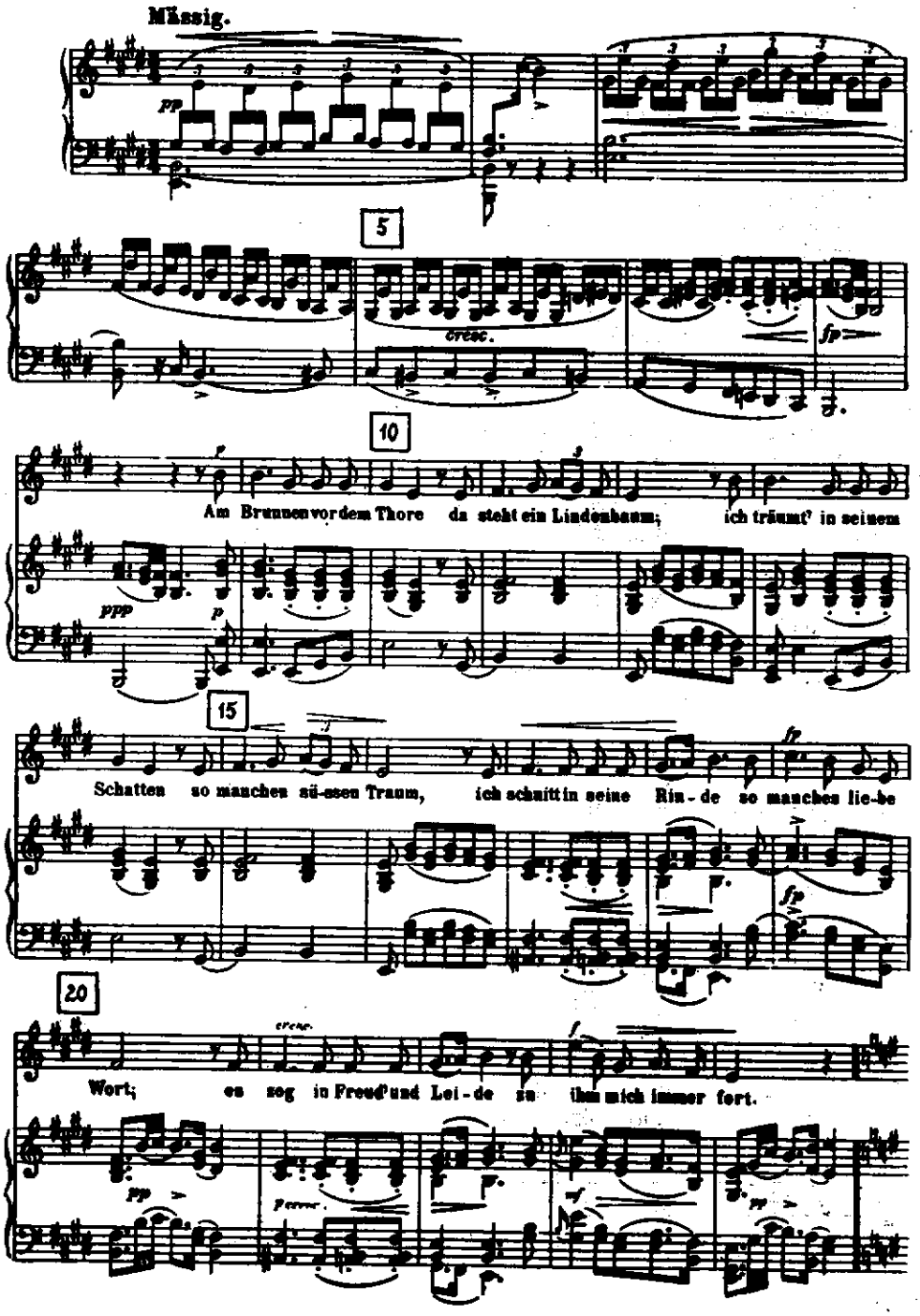
Nagli harmonski prelom E-C (= e : VI) uvodi preko jednog takta prelaza u

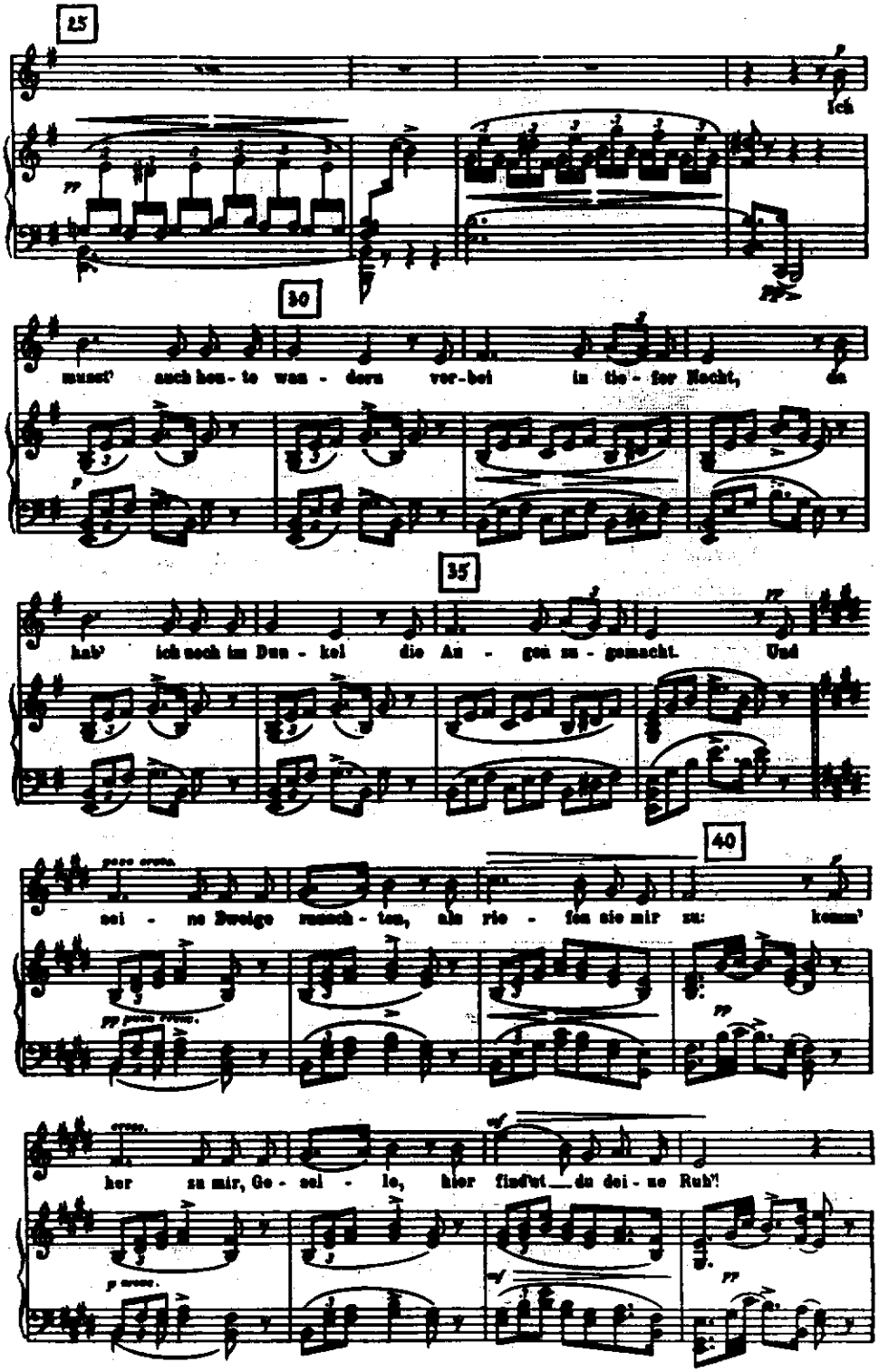
III strofu (t. 46—53), bitno izmenjenu u odnosu na prve dve. Ritam vokalne deonice još pokazuje srodnost sa melodijom prethodnih strofa, ali je melodijska linija potpuno preobražena, a čitava strofa skraćena na niz od dve male rečenice. Uzrok izmenama opet leži u vernom psihološkom tumačenju teksta, a pratnja, u kojoj uzburkane šesnaestinske triole iz predigre sada dobijaju dramatski prizvuk u službi tonskog slikanja (naleti vetra), umnogom doprinosi novom, napetom izrazu i obrazovanju kulminacije.

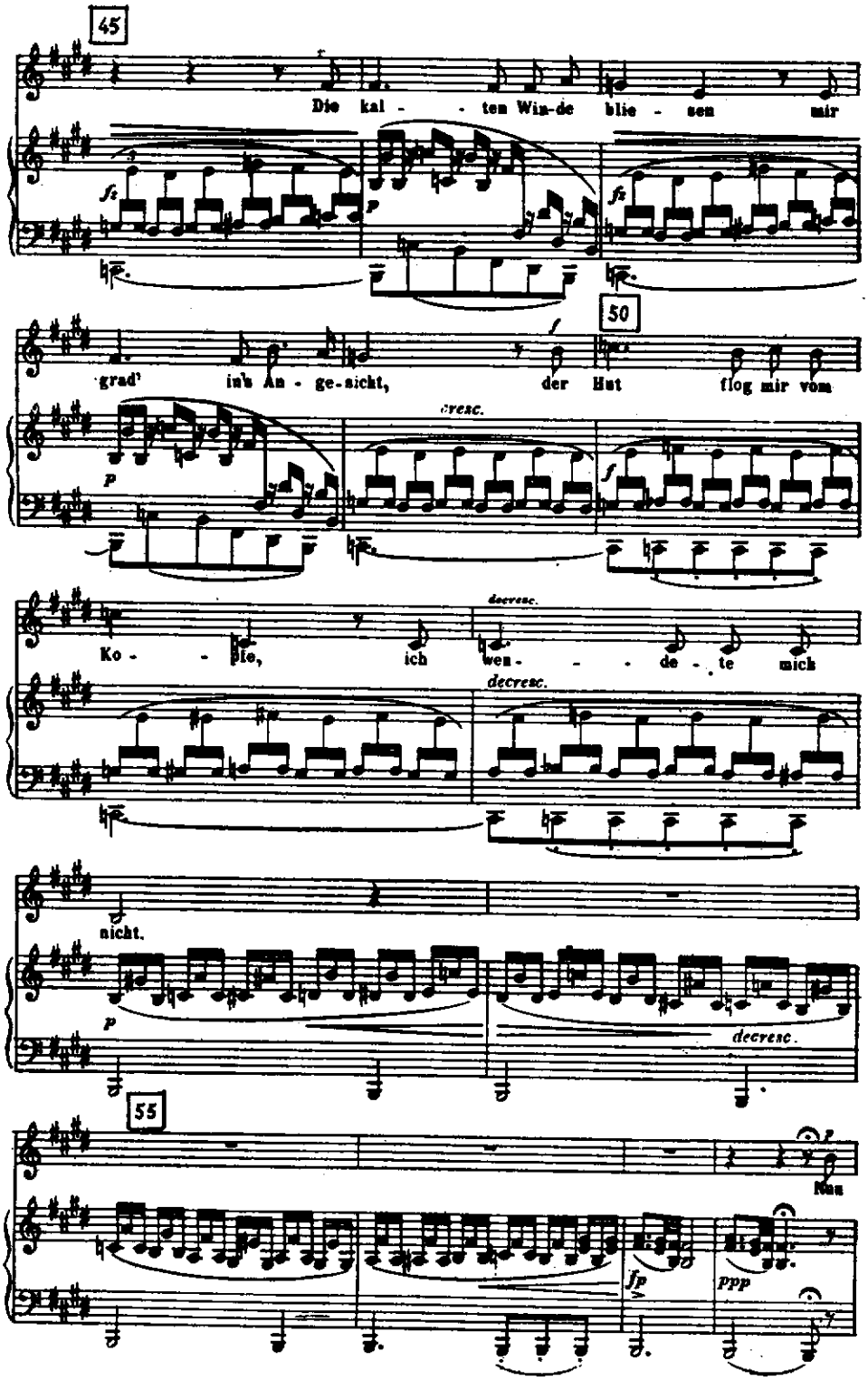
T. 53—58: međuigra na D osnovnog tonaliteta; postepeno smirenje.

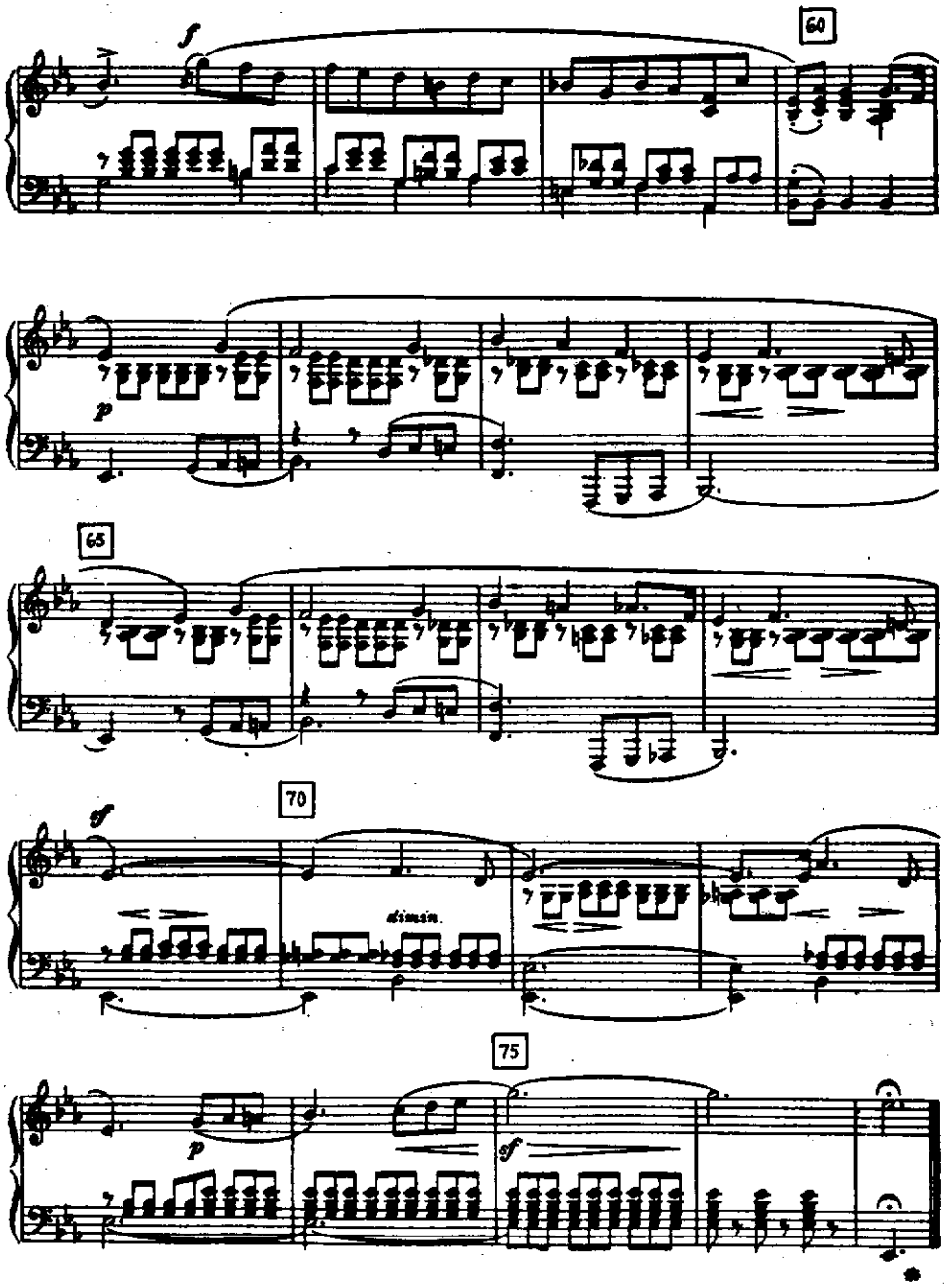
IV strofa (t. 59—76) ponovo je u ozarenom E-duru kao prva, ali je figura pratnje preuzeta iz II strofe (osminske triole).

T. 77—82: klavirski postludijum, jednak predigri (izuzev završetka): uokvirenje oblika.


Mässig.
pp
5
cresc.
fp
10
Am Brunnen vor dem Thore da steht ein Lindenbaum; ich träumt' in seinem
ppp
p
15
Schatten so manchen sü-essen Traum, ich schnitt in seine Rin-de so manches lie-be
fp
20
cresc.
Wort; es zog in Freud' und Lei-de zu ihm mich immer fort.
pp
f


25
Ich
30
musst' auch heu - te wan - dern vor - bei in die - ser Nacht, da
35
hab' ich noch im Dun - kel die Au - gen zu - gemacht. Und
40
sei - ne Zweige rauch - ten, als rie - fen sie mir zu: komm'
her zu mir, Ge - sel - le, hier findst du dei - ne Ruh'!


45
Die kal - - ten Win-de blie - sen mir
fz
p
fz
50
grad' in's An - ge-sicht, der Hut flog mir vom
p
cresc.
f
Ko - - fie, ich wen - - - de - te mich
decresc.
decresc.
nicht.
p
decresc.
55
Nun
p
fp
ppp


60
65
70
dimin.
75

2. J. Haydn, Klavirska sonata Es-dur, II stav: Menuetto

Oblik složene pesme. Shema:

	A	B	A
	a b a	a b	a b a
broj taktova:	12 8 12	8 8	12 8 12

Prvi deo (**A**): trodelna pesma (**a** : | : **b** a^1, Es-dur).

a: Mali period, čija se prva rečenica završava tonikom Es-dura, a druga modulira u dominantni tonalitet B-dur. Spoljašnje proširenje od 4 takta (građeno na motivu iz 3. takta) potvrđuje kadencu u B-duru.

b: Velika rečenica, građena obradom motiva iz odseka **a**: najpre silazna sekvenca od dvotaktnog modela (f-moll), ponovljenog za stupanj niže (es-moll, sa završetkom u Es-duru), zatim sekvenca od novog jednotaktnog modela koja vodi do dominante Es-dura.

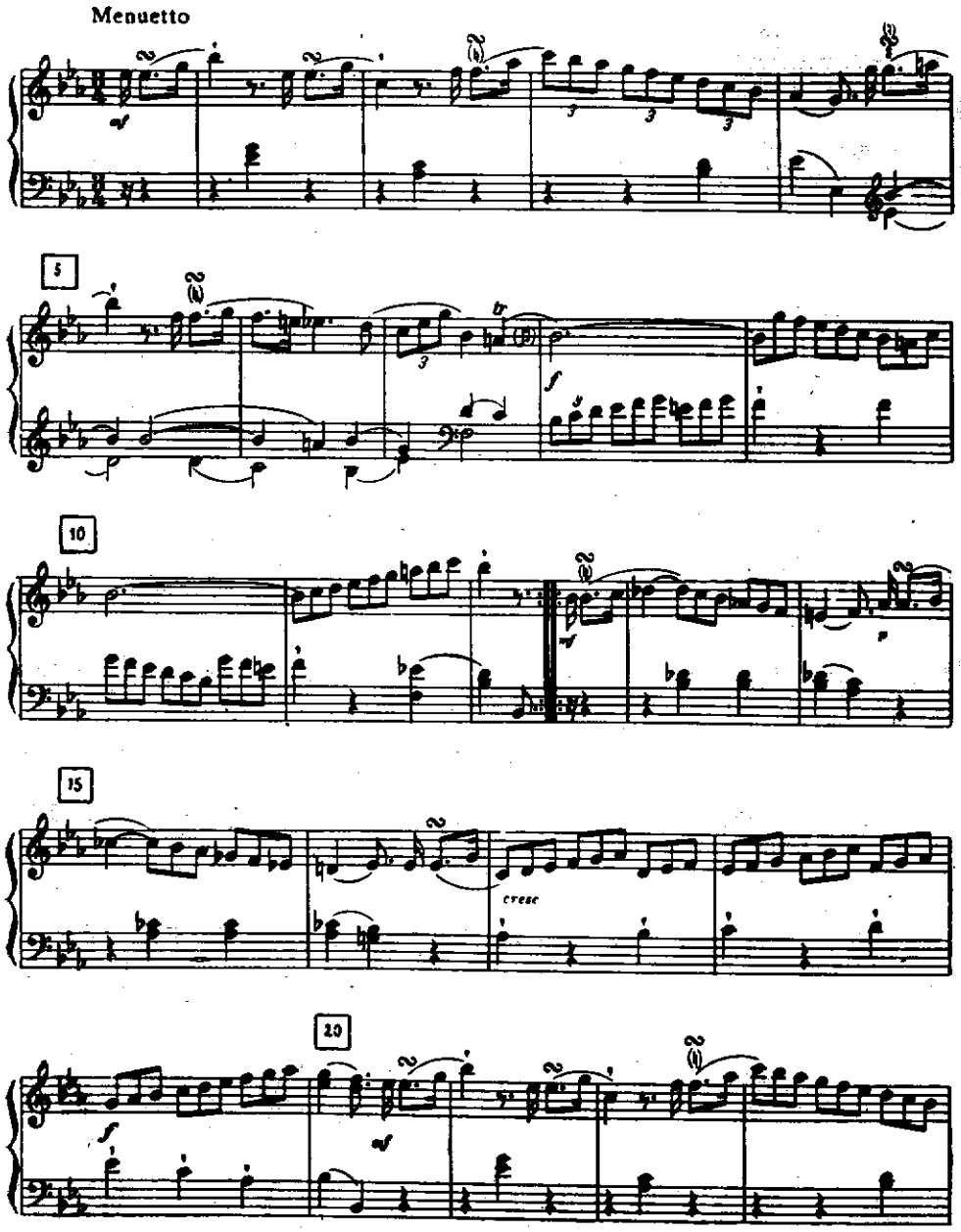
a_1: U poređenju sa početnim **a**, prva rečenica je nepromenjena, a druga — zajedno sa spoljašnjim proširenjem — transponovana iz B-dura u osnovni tonalitet Es-dur. (U ovome se ogleda izvesna paralela sa sonatnim oblikom: nov tematski element prvi put na D, drugi put na T — vidi str. 59!).

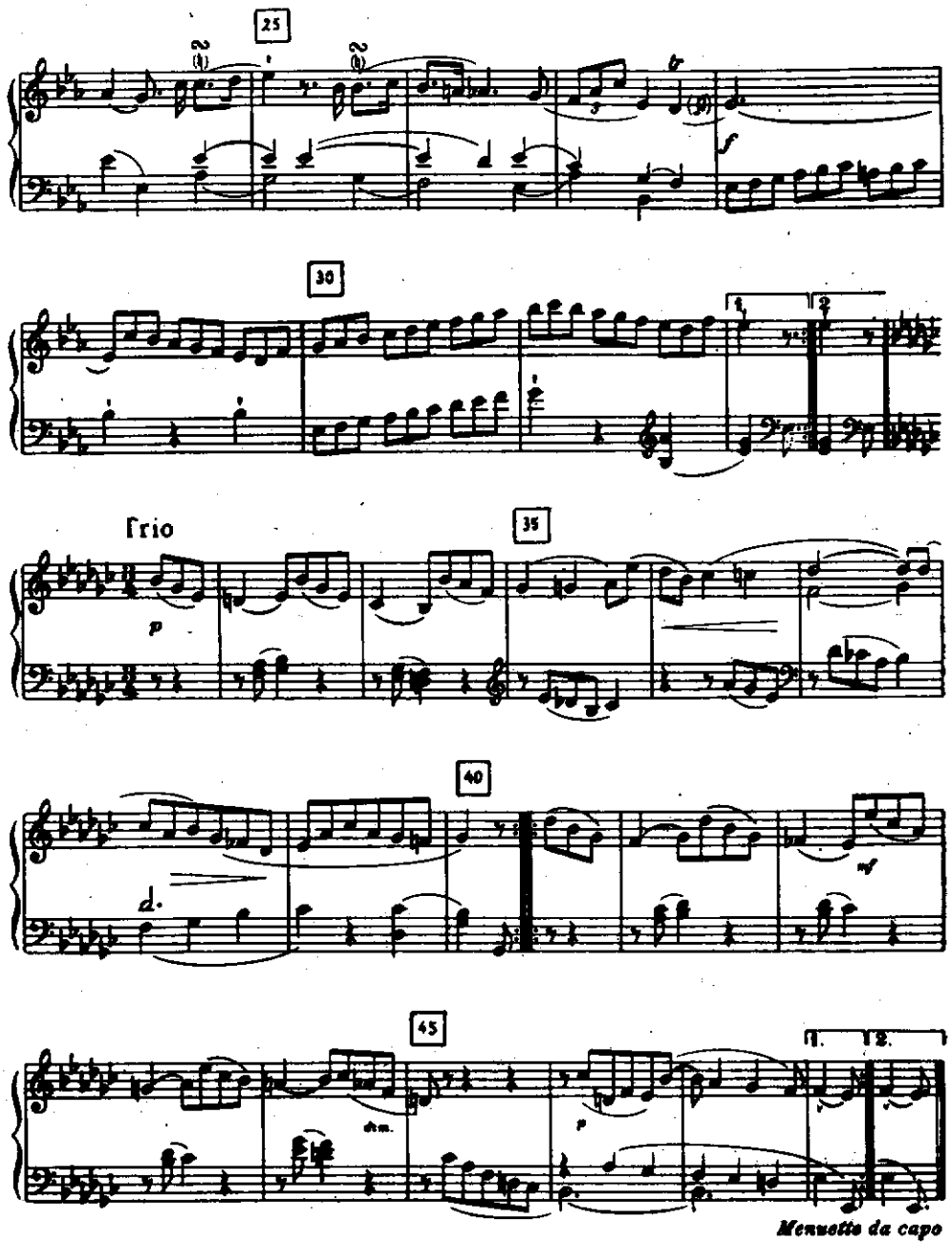
Trio (**B**): dvodelna pesma (**a** :||: **b**, istoimeni tonalitet es-moll).

a: Velika rečenica, koja modulira u paralelni tonalitet Ges-dur.

b: Velika rečenica, sličnog tematskog sadržaja kao **a**; modulacije vode iz Ges-dura preko Ces-dura i as-molla u es-moll.

Repriza (**A**) je doslovna i stoga naznačena sa D. C.


Menuetto
5
10
15
cresc
20


25
30
Trio
35
40
45
p
mf
dim.
Menuetto da capo

3. F. Chopin, Mazurka op. 17 br. 4, a-moll

Složena pesma slobodnije građe (trio nije u obliku pesme, repriza je skraćena). Shema:

	Uvod	A			B				A	Coda
		a	b	a	a	a_1	a	a_2	a	
broj taktova:	4	16 + 16	8	16	8	8	8	8	16	24

Uvod je mala rečenica na harmonskoj osnovi a : VI_6.

Prvi deo (**A**): trodelna pesma, a-moll.

a: Veliki period pravilne konstrukcije. Obe rečenice počinju subdominantnom harmonijom a-molla. Uprkos hromatsko-enharmonskim istupanjima u toku rečenica, odnos kadenci je klasičan: I rečenica se završava na D, a II na T. Čitav ovaj 16-taktni period ponavlja se sa minimalnim melodijskim i harmonskim izmenama (ispisana repeticija).

b: Velika rečenica sa novim tematskim sadržajem, skoro cela na orgelpunktu dominante osnovnog tonaliteta, te se i završava polukadencom na a : V.

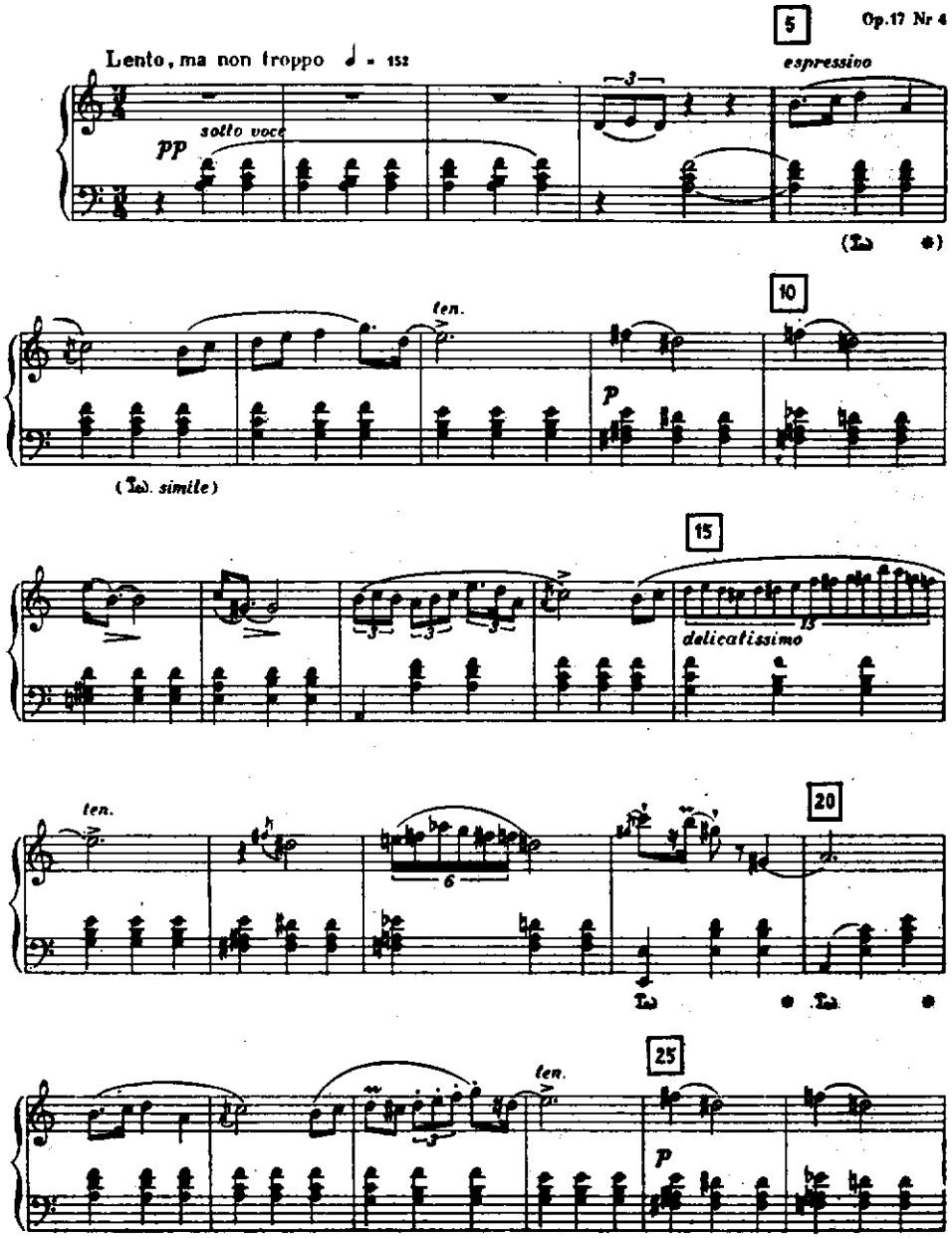
a: Veliki period, jednak početnom **a** (opet uz neznatne ornamentalne izmene). Završna tonika je durska, tako da se neposredno nadovezuje Trio.

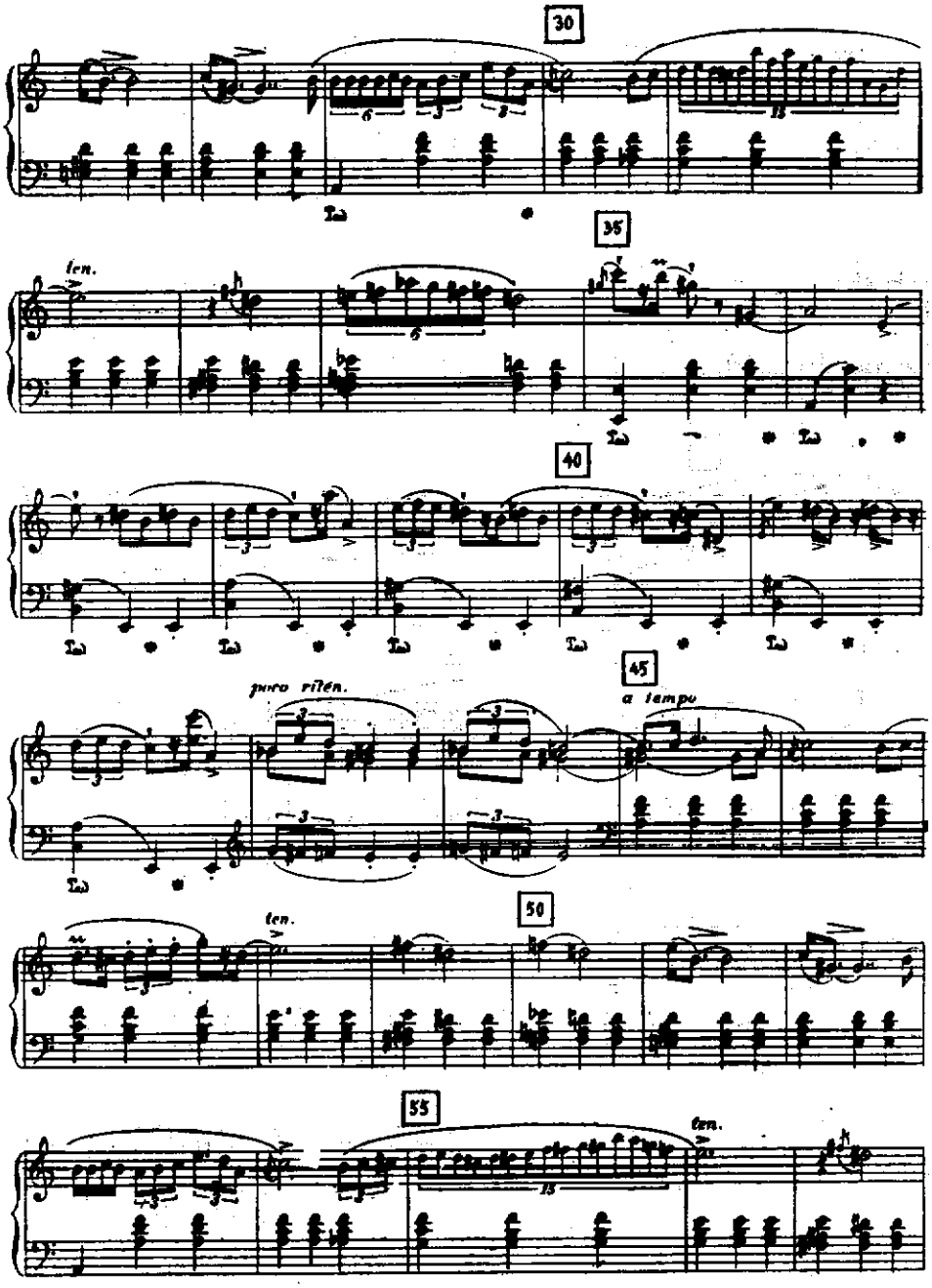
Trio (**B**): Niz od 4 velike rečenice, u istoimenom A-duru. Sve rečenice počinju istovetno, ali im se krajevi razlikuju: 1. i.3. rečenica donose jasnu polukadencu na A : V, dok se na završetku 2. i 4. rečenice akord A : V_7 odnosno V_9 pojavljuje na orgelpunktu tonike (koji i inače traje bezmalo tokom celog Trija). Na taj način se 2. rečenica tesno vezuje sa 3, a 4. sa reprizom.

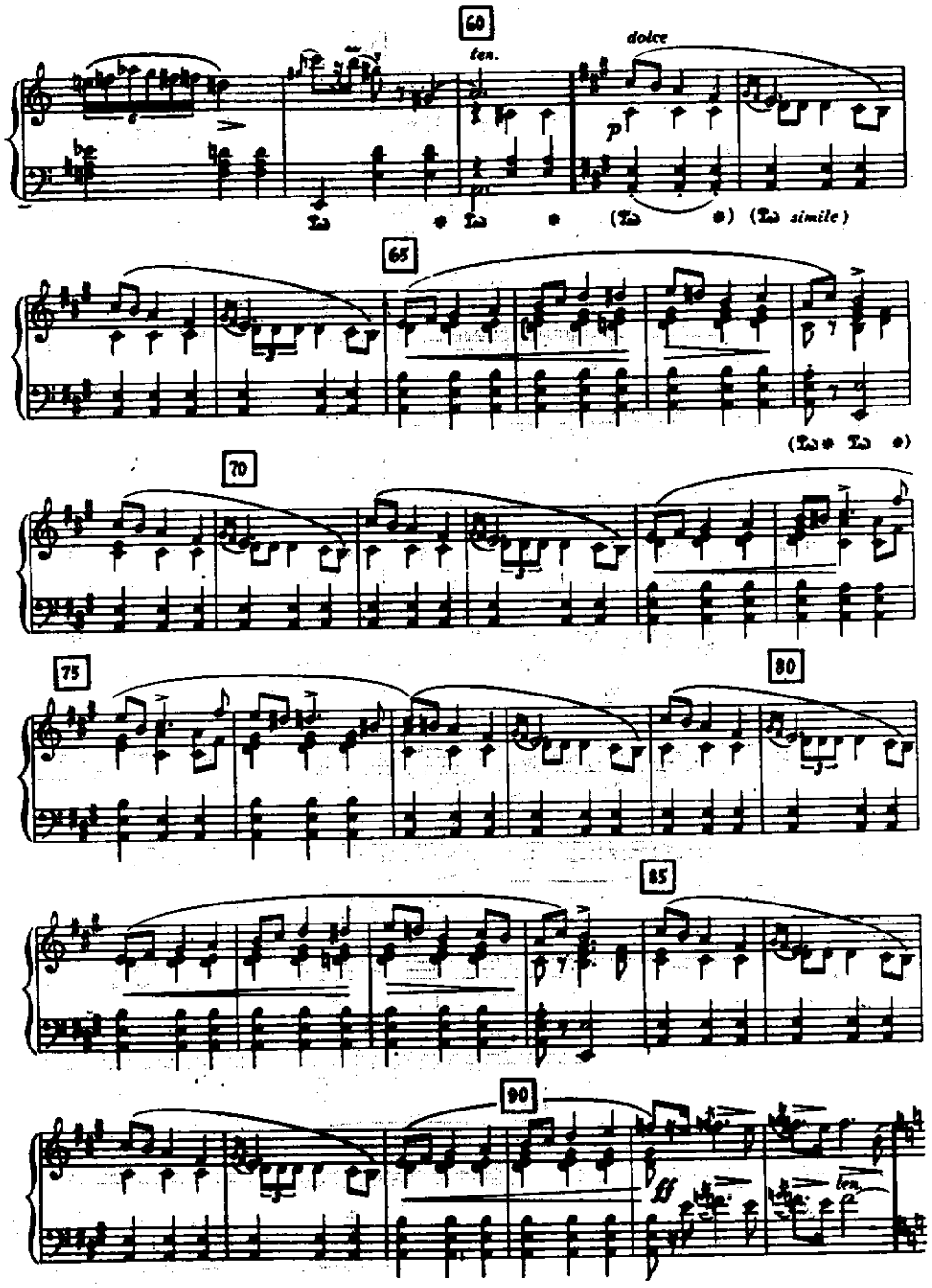
Ovakva struktura Trija — nizanje sličnih rečenica umesto formalnog zaokruženja, zatim orgelpunkt na toničnoj kvinti („à la musette") i odsustvo jasnih kadenci — ukazuje na inspiraciju sa folklornih izvora.

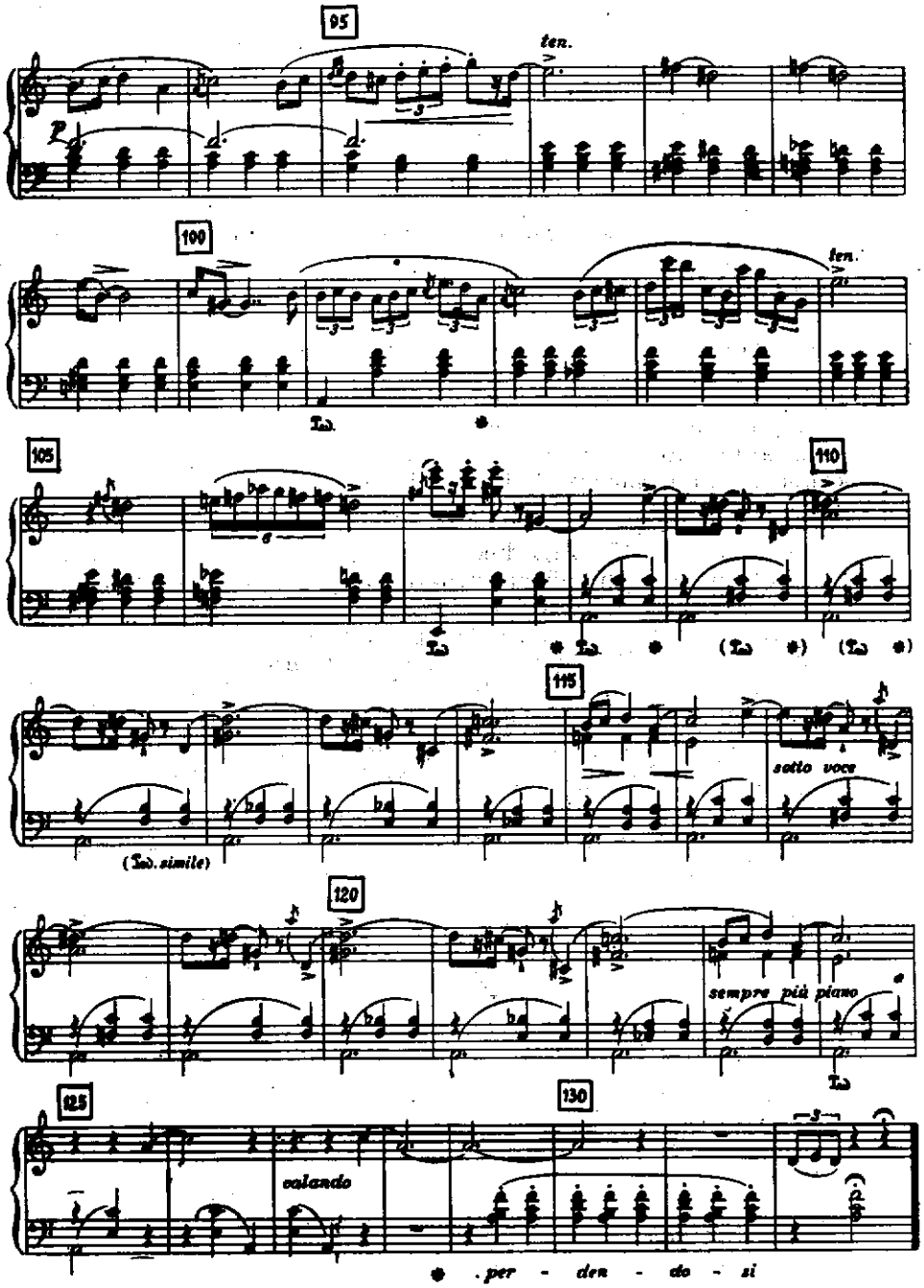
Repriza (**A**) je skraćena i obuhvata samo odsek **a**, koji i ovde ima oblik velikog perioda.

Koda, na orgelpunktu tonike osnovnog tonaliteta, donosi najpre veliku rečenicu (sekventno građenu iz motiva dela **a**), koja se ponavlja sa 4-taktnim spoljašnjim proširenjem. Završna 4 takta su identična sa uvodom, čime je čitav oblik uokviren (začuđuje, za Chopinovo doba izvanredno smeli, završetak na akordu a : VI_6 kao zastupniku T!).


Op.17 Nr 4
Lento, ma non troppo ♩ = 152
pp
sotto voce
espressivo
5
10
15
20
25
ten.
p
(simile)
delicatissimo


30
35
ten.
40
45
poco rilen.
a tempo
50
ten.
55
ten.


60
ten.
dolce
p
(Ped. simile)
65
70
75
80
85
90
ff
ten.


95
ten.
100
ten.
105
110
115
sotto voce
(simile)
120
sempre più piano
125
calando
130
per - den - do - si

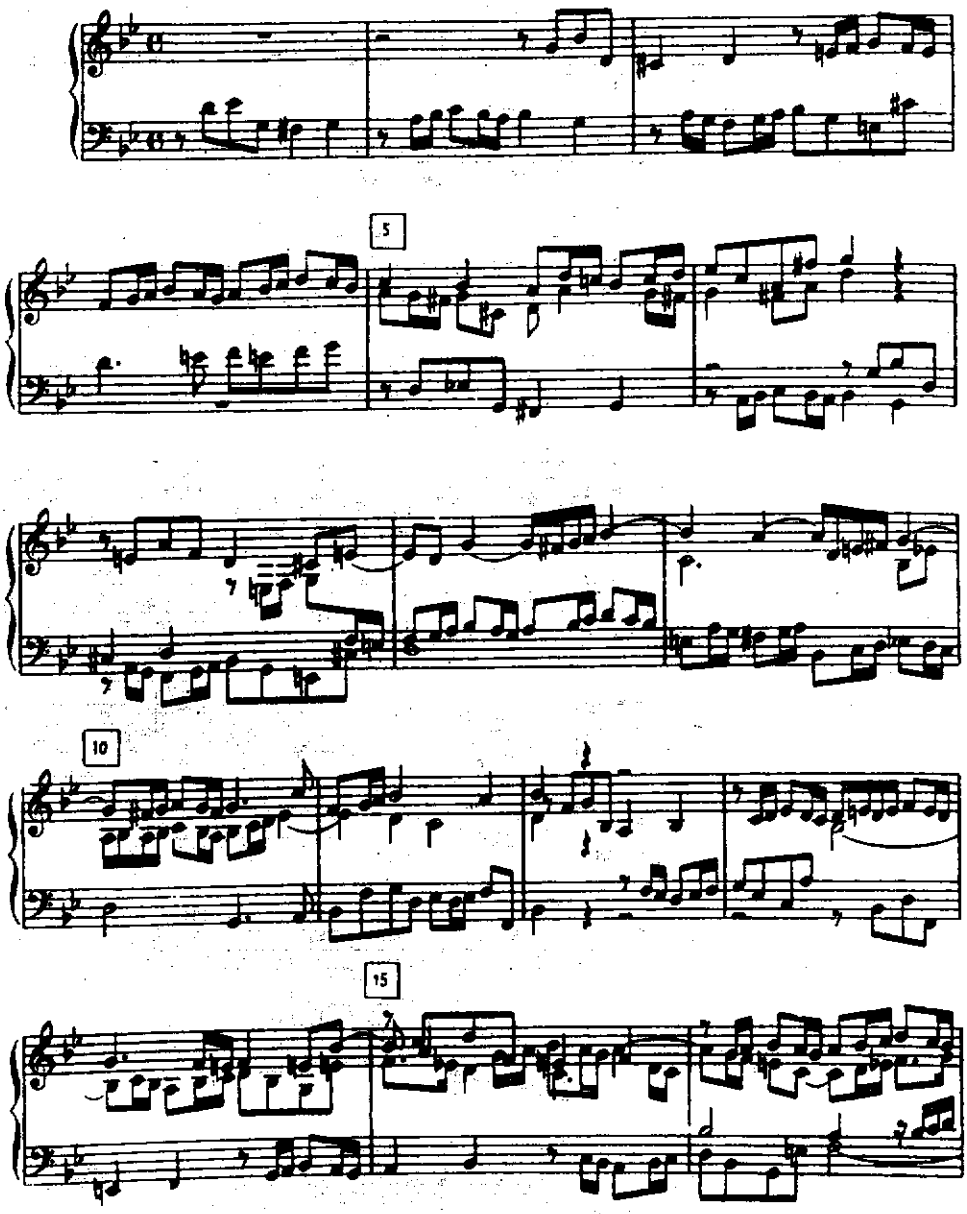
4. J. S. Bach, „Dobro temperirani klavir" I sveska, fuga br. 16 g-moll

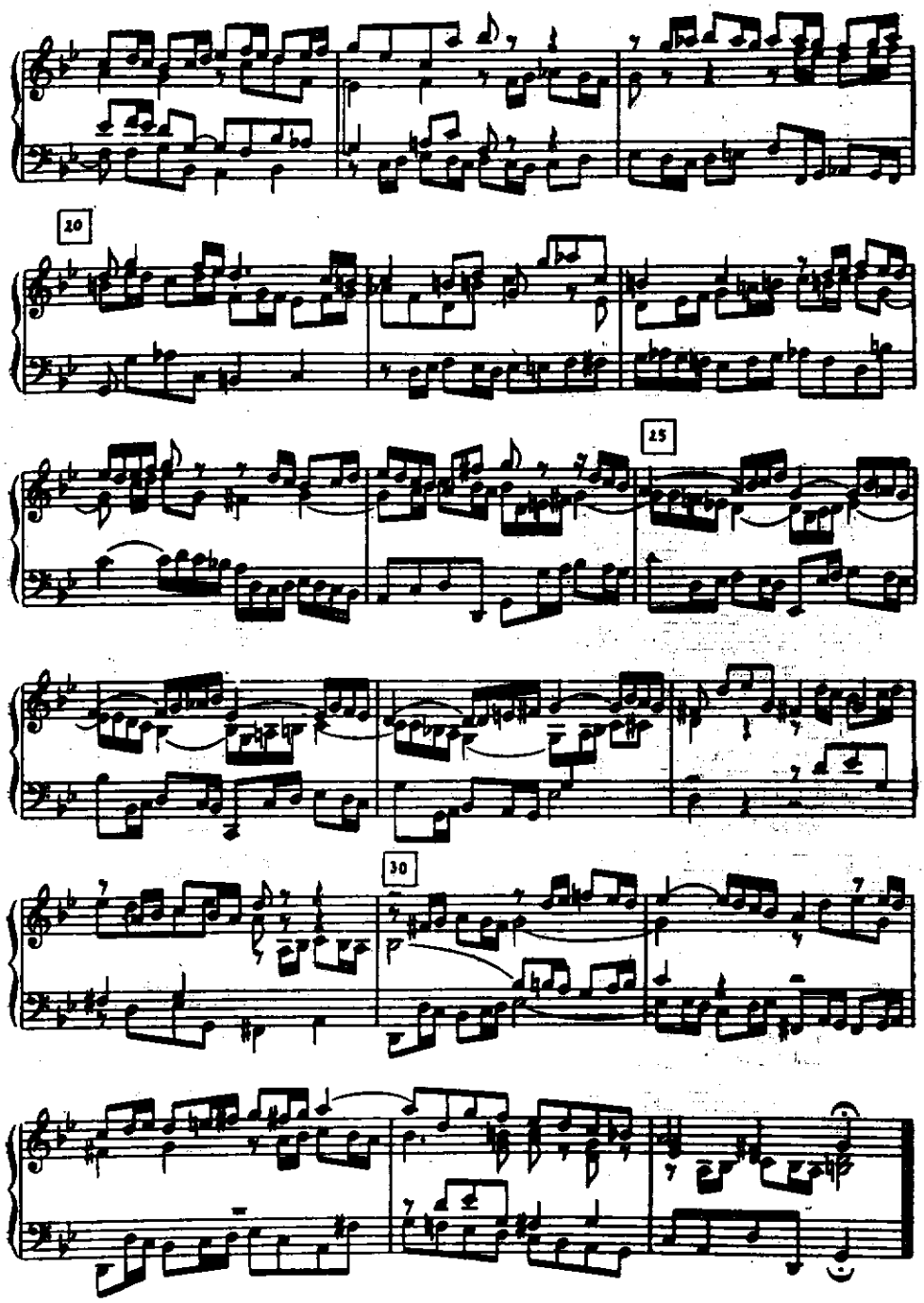
Četvoroglasna fuga pravilne građe.

Ekspozicija (takt 1 — početak t. 8): duks u altu, komes u sopranu (t. 2; tonalni odgovor, jer tema počinje dominantom), prelaz (t. 4), duks u basu (t. 5), komes u tenoru (t. 6). Poslednji nastup teme je — preko običaja — u srednjem glasu, ali se ipak dovoljno ističe, jer u tom trenutku sopran i alt pauziraju. Kontrasubjekt je stalan (alt, t. 3!). Troglasni *međustav* (t. 8 — početak t. 12; alt pauzira), koji slobodno obrađuje motive teme, vodi do autentične kadence u paralelnom tonalitetu B-dur; time otpočinje

Razvojni deo (t. 12—24): duks u altu (B-dur, t. 12), komes u basu (F-dur, t. 13), duks u sopranu (F-dur, t. 15), a zatim dvoglasna streta u kvinti između basa i alta (B-dur — Es-dur, t. 17). Posle modulirajućeg takta 19 sledi nova grupa teminih nastupa: duks u basu (c-moll, t. 20), duks u sopranu (c-moll, t. 21), komes u altu sa variranim početkom (g-moll, t. 23). Ovaj odsek završava se autentičnom kadencom u g-mollu (t. 24). Troglasni *međustav* (t. 24 — početak t. 28; tenor pauzira još od t. 18) građen je u vidu silazne sekvence po tercama, uz korišćenje fragmenta teme u basu; on vodi do poluzavršetka u g-mollu, na koji se nadovezuje

Završni deo (t. 28—34): troglasna streta u oktavi između alta, tenora i basa (tema u basu je skraćena), a zatim još dva pojedinačna nastupa teme u altu (t. 31) i tenoru (t. 33) — sve u osnovnom tonalitetu g-moll.


5
10
15


20
25
30

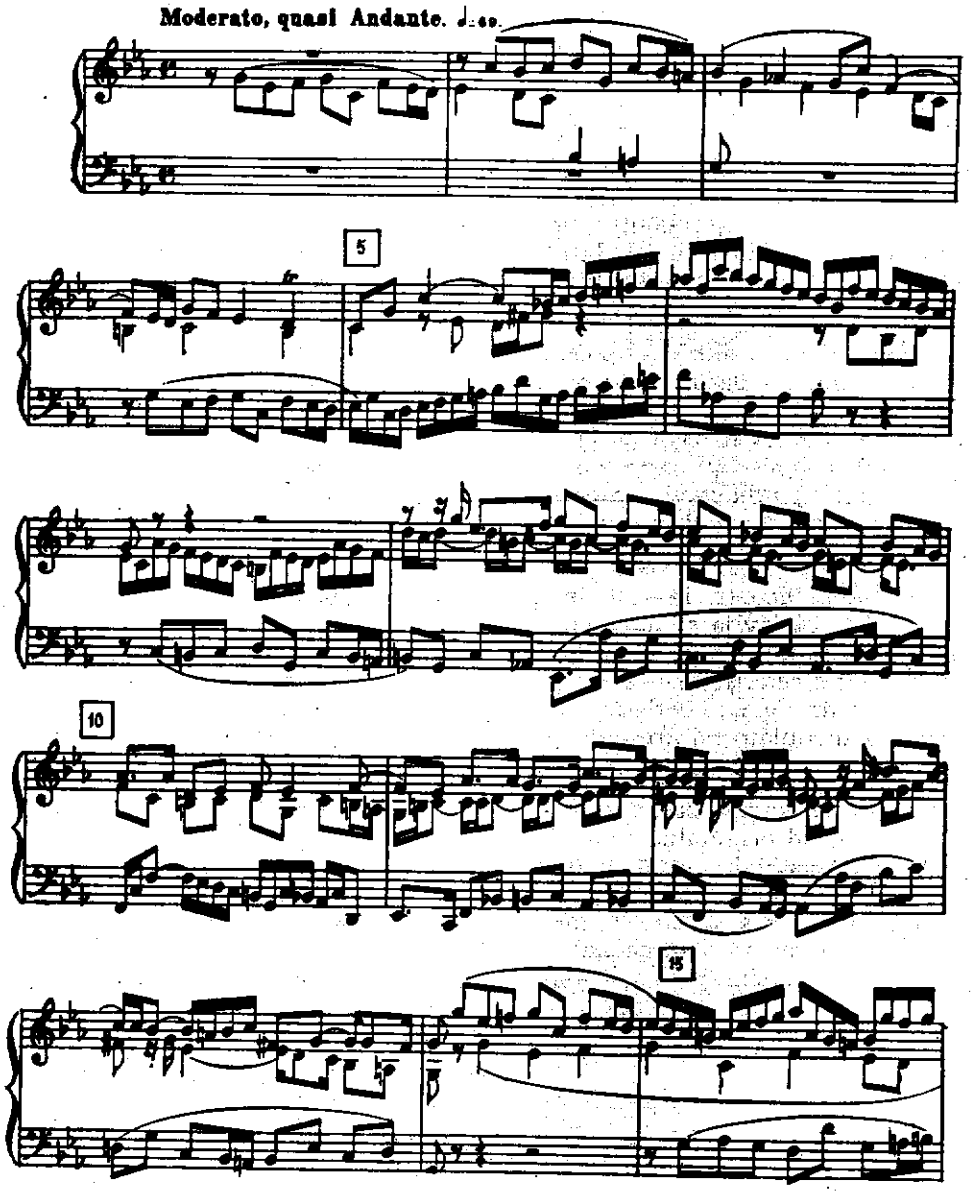
5. J. S. Bach, „Dobro temperirani klavir" II sveska, fuga br. 2 c-moll

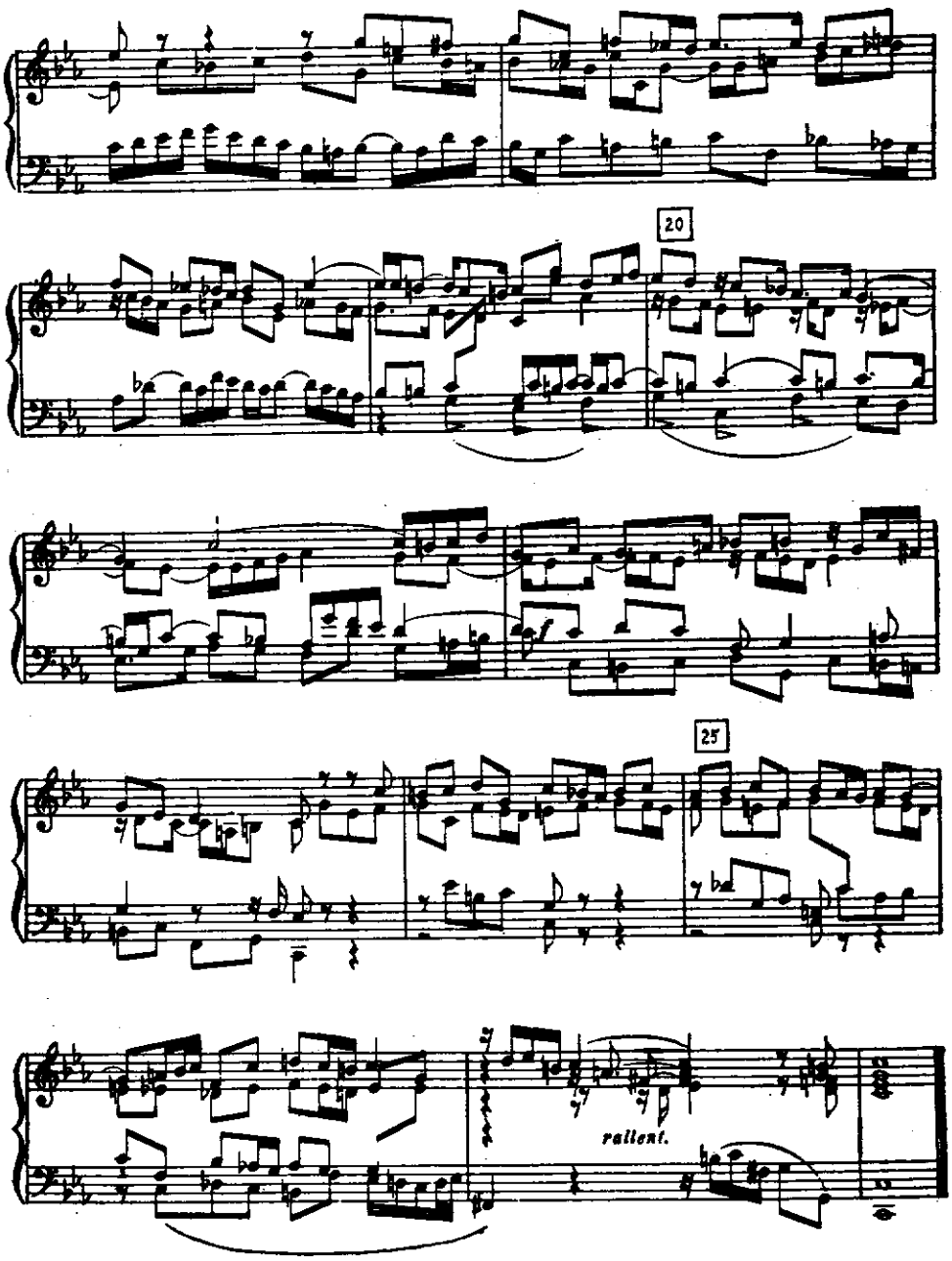
Fuga sa složenijim kontrapunktskim postupcima u obradi teme. Ekspozicija i razvojni deo su troglasni, a na početku završnog dela pristupa i četvrti glas (nalik na orguljski pedal), tako da dotadašnji bas preuzima ulogu tenora.

Ekspozicija (takt 1 — početak t. 5) donosi temu redom u srednjem glasu, diskantu i basu. Odgovor je tonalan, pošto tema počinje dominantom. Taktovi 5—6 su međustav, za kojim sledi *kontraekspozicija:* tema se javlja kao komes u basu (t. 7), duks u diskantu (t. 8, prva nota teme je skraćena), i komes u srednjem glasu (t. 10). Sledeći nastup teme u basu (t. 11, f-moll!) predstavlja proširenje kontraekspozicije, posle čega kratak međustav dovodi do izrazite kadence u dominantnom tonalitetu g-moll (t. 13/14).

Razvojni deo (t. 14—19) je kratak, ali veoma zgusnute polifone fakture. U t. 14 javlja se augmentirana tema (srednji glas) u streti sa normalnom (diskant) i inversnom temom (bas, t. 15), sve u osnovnom c-mollu. Sledi lanac streta (t. 16 — srednji glas pa diskant, t. 17 — bas pa diskant, t. 18 — srednji glas; i ovde je u pojedinim nastupima prva nota teme skraćena), uz modulatorno kretanje (c-g-c-f-b-As).

Završni deo (t. 19—28) uspostavlja osnovni tonalitet. Novi, četvrti glas, nastupajući kao bas, donosi augmentaciju teme (t. 19), zatim inversnu (t. 21) i najzad originalnu temu (t. 22). U t. 23 svi glasovi kadenciraju na T, tako da ostatak završnog dela daje utisak kode, u kojoj se javljaju strete: alt-sopran (t. 23—24, c-moll), sopran-alt (t. 24—25, subdominantni f-moll) i tenor-bas (t. 25—26, takođe f-moll sa istupanjem u b-moll; tema u basu je inversna i skraćena). U završnoj kadenci napuštena je stroga polifonija (patetični rečitativ, deljenje glasova radi zvučne punoće).


Moderato, quasi Andante.
5
10
15


20
25
rallent.

6. L. v. Beethoven, Šest varijacija F-dur op. 34

Karakterne varijacije. Oblik teme je kroz sve varijacije sačuvan, ali se varijacije bitno razlikuju po tempu, vrsti takta i tonalitetu, iz čega rezultira individualni karakter svake od njih. Tonalni plan ciklusa je F-D-B-G-Es-c-F: niz tercnih srodnosti (većinom hromatskih) koji vodi do dominante osnovnog tonaliteta.

Tema u F-duru, u taktu 2/4 i tempu Adagio, odlikuje se mirnim, jednostavnim i plastičnim melodijskim konturama. Oblik teme je mala trodelna pesma. Odsek **a** je mali period sa kadencama na D i T, **b** predstavlja malu rečenicu proširenu od 4 na 6 taktova (spoljašnje proširenje sa dvokratnom potvrdom kadence u dominantnom C-duru), a repriza je doslovna.

I varijacija zadržava takt i tempo teme, ali je u tonalitetu D-dur. Po fakturi podseća više na tip ornamentalne varijacije — ako ne računamo tonalni kontrast. Linija diskanta je obilno figurirana, ali se melodijski kostur teme jasno raspoznaje, a akordi pratnje su ritmizirani pretežno u šesnaestinskom pokretu.

II varijacija je već tipična karakterna varijacija: takt je promenjen u 6/8, tempo u Allegro ma non troppo, tonalitet je B-dur. Početni motiv odseka **a**, ritmiziran na nov način, evocira zvuk lovačkih rogova, čemu kontrastiraju figuracije drugog dvotakta. Odsek **b** je takođe dat u drukčijoj fakturi, sa karakterističnim kontratempima proizišlim iz klavirske tehnike. Harmonska osveženja nalazimo u drugoj rečenici i početnog i završnog **a**. Za razliku od teme, ovde su **b** i **a** obuhvaćeni zajedničkim znakom repeticije, kao što će biti i u varijacijama III—VI.

III varijacija, u G-duru, donosi takt 4/4 i tempo Allegretto. Ujednačeni tok osmina u melodiji i pratnji samo je delimično narušen u srednjem odseku, a kroz figuracije diskanta i ovde se razaznaje melodijska linija teme. Opšti karakter varijacije je miran, tečan, pastoralan.

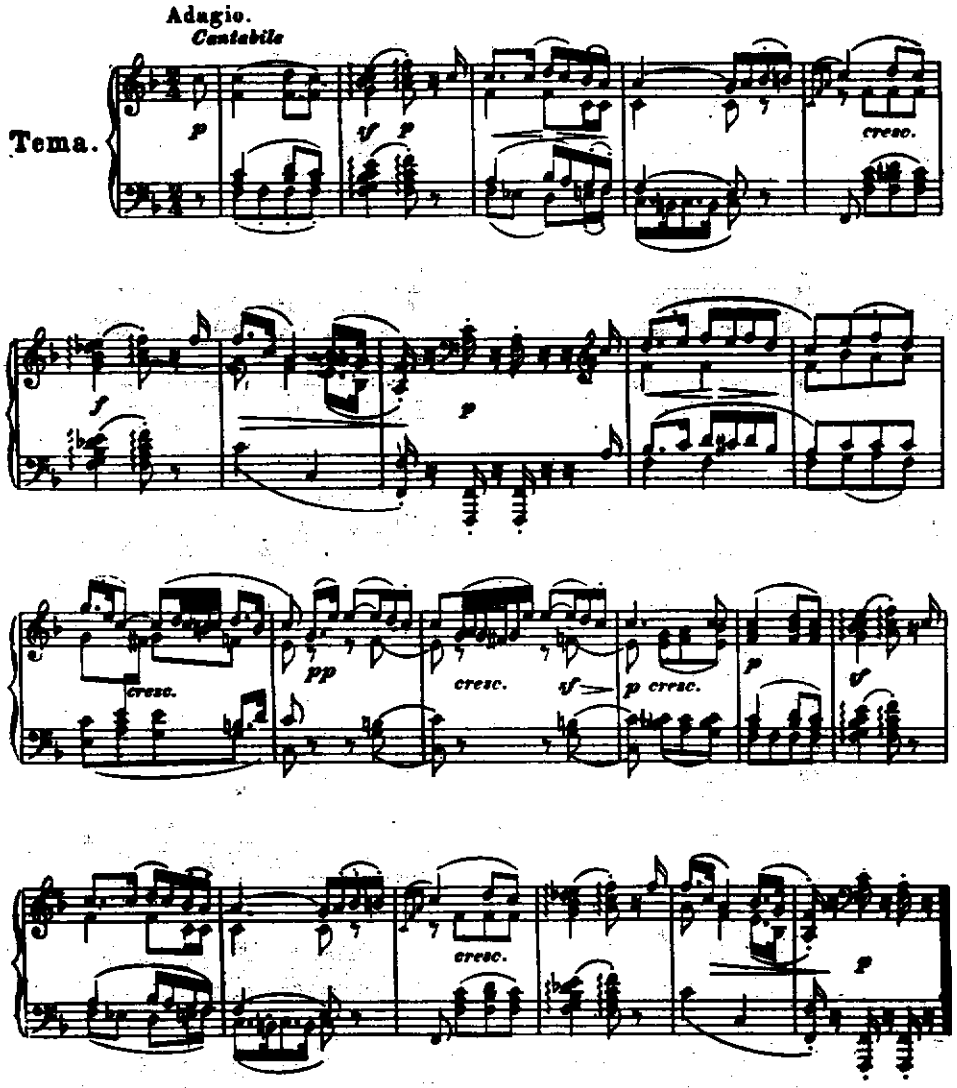
IV varijacija nosi oznaku Tempo di Menuetto; takt je 3/4, tonalitet Es-dur. Tema je preobražena u graciozni menuet, uz znatne izmene u melodiji i pratnji — naročito u srednjem delu, koji je melodijski čak nešto uprošćen, ali zato harmonski obogaćen.

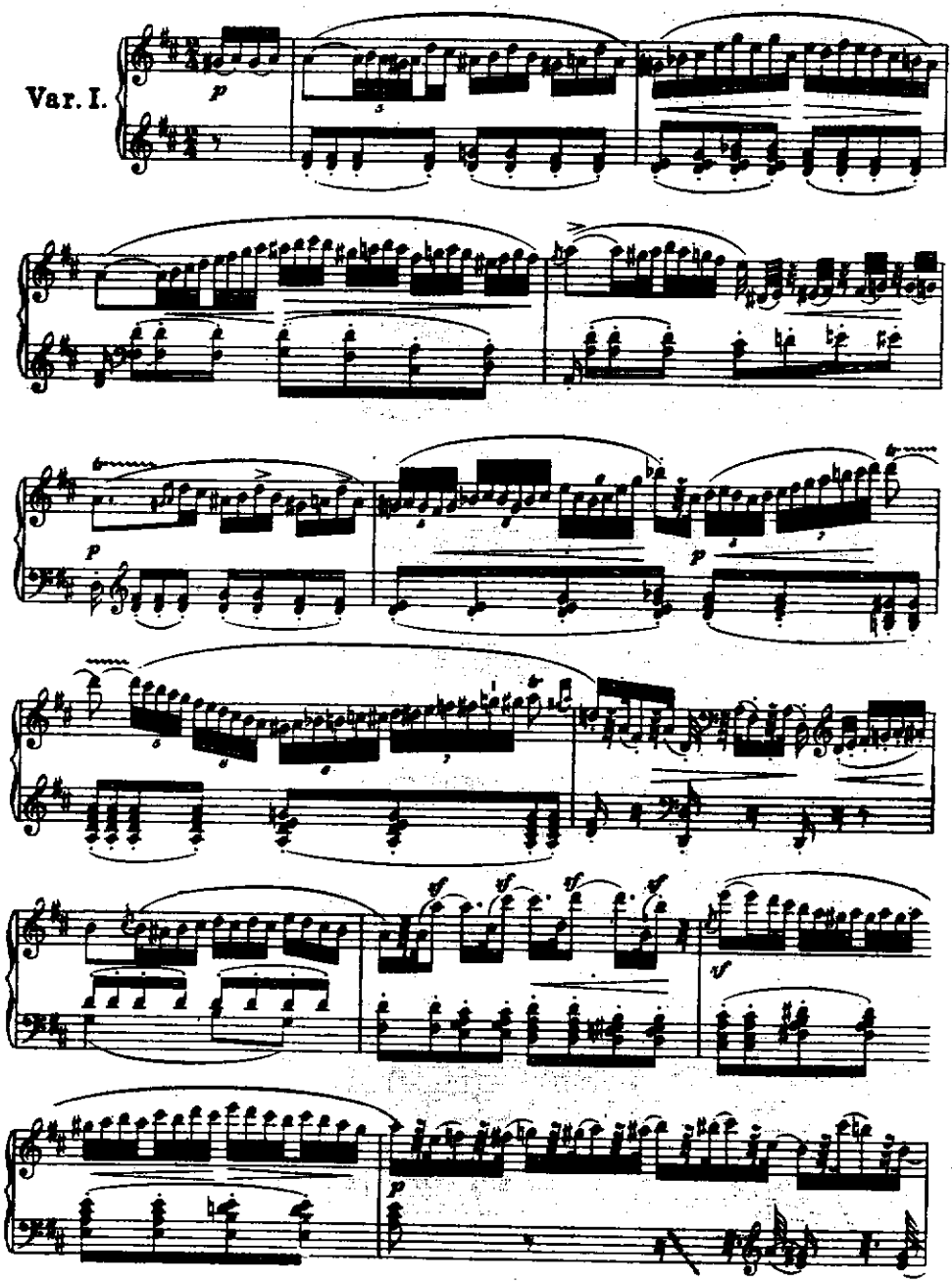
V varijacija (Marcia — Allegretto, 2/4, c-moll) ima izraziti karakter pogrebnog marša. Molski tonski rod (sve ostale varijacije su durske!), akordi u dubokom registru, karakteristični punktirani ritam, kontrasti u motivici (akordi u 1. i figuracije u 2. dvotaktu dela **a**) i dinamici (nagli sforzati), harmonske novine (uvođenje alterovanih akorada hromatskog tipa) — sve to ostvaruje sumornu atmosferu protkanu dramatskim akcentima. II rečenica reprize trenutno mutira u istoimeni C-dur, ali se varijacija ipak završava u c-mollu, a C-dur se ponovo javlja u 6-taktnom prelazu koji je građen na punktiranom motivu iz marša; C : I biva preznačen u F : V_7 radi pripreme poslednje varijacije.

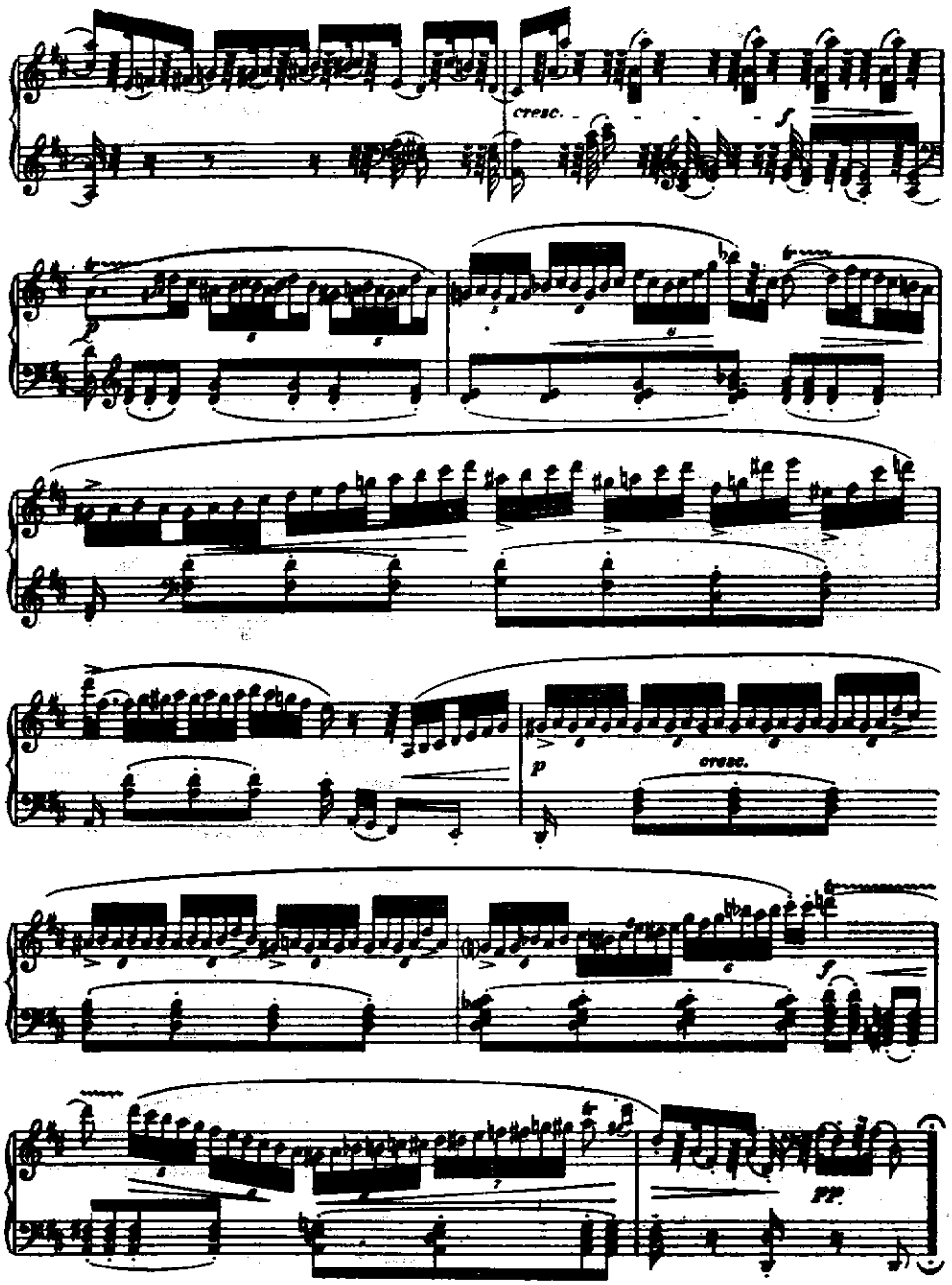
VI varijacija se vraća u osnovni tonalitet F-dur. Tempo Allegretto i takt 6/8, uz šesnaestinske figure pratnje, daju joj ležerni, ljupki, kapriciozni izraz — u oštrom kontrastu prema prethodnom pogrebnom maršu. I ovde se **b** i **a** zajedno ponavljaju, a na II^{da} volta se nadovezuje koda.

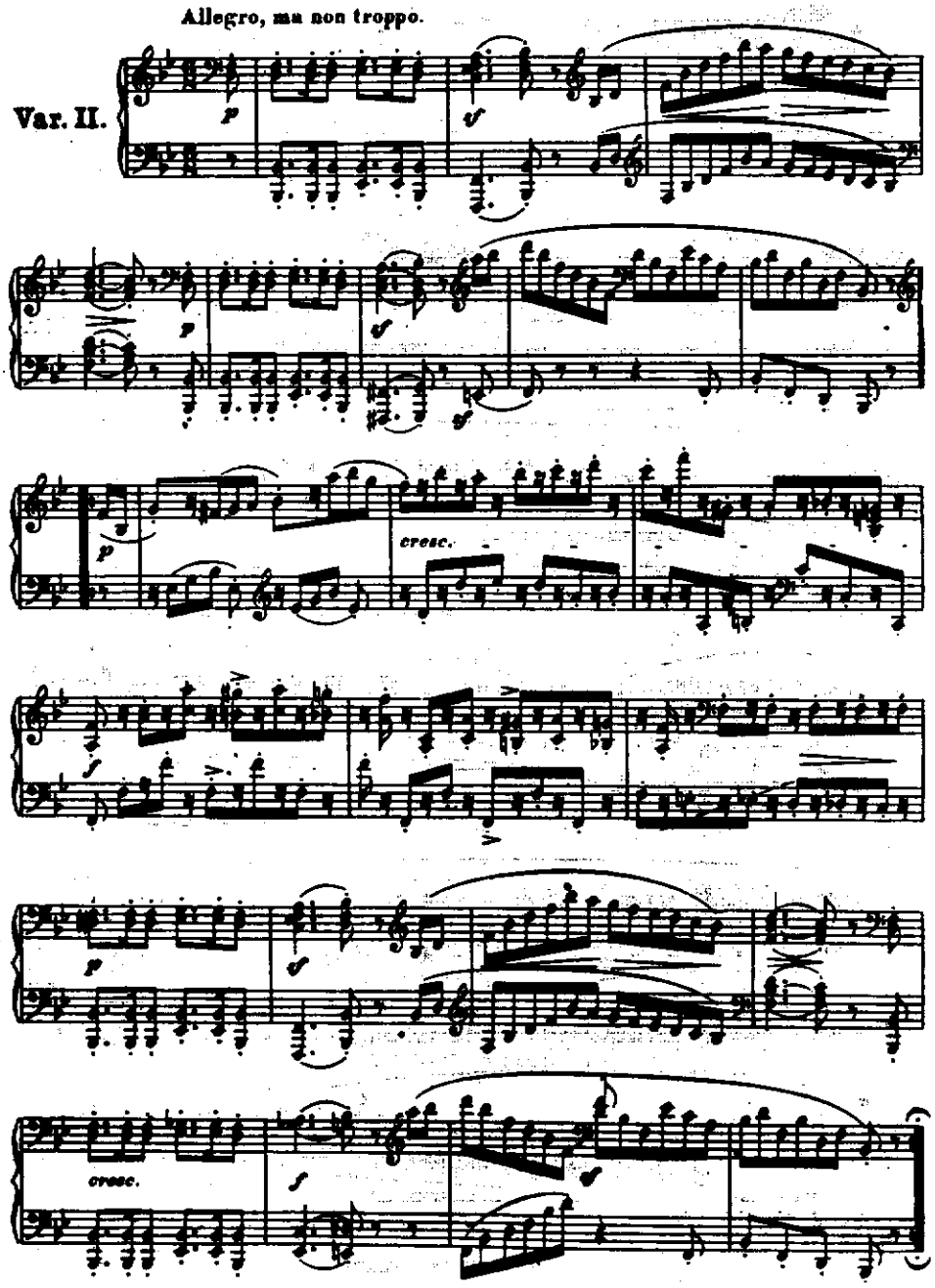
Koda započinje u istom tempu i karakteru kao VI varijacija. Prva mala rečenica kadencira u F-duru, druga otpočinje kao ponavljanje prve — ali u f-mollu, i završava se na dominanti, na kojoj se zadržava i spoljnje proširenje od 10 taktova (orgelpunkt!). To je „generalni predtakt" za

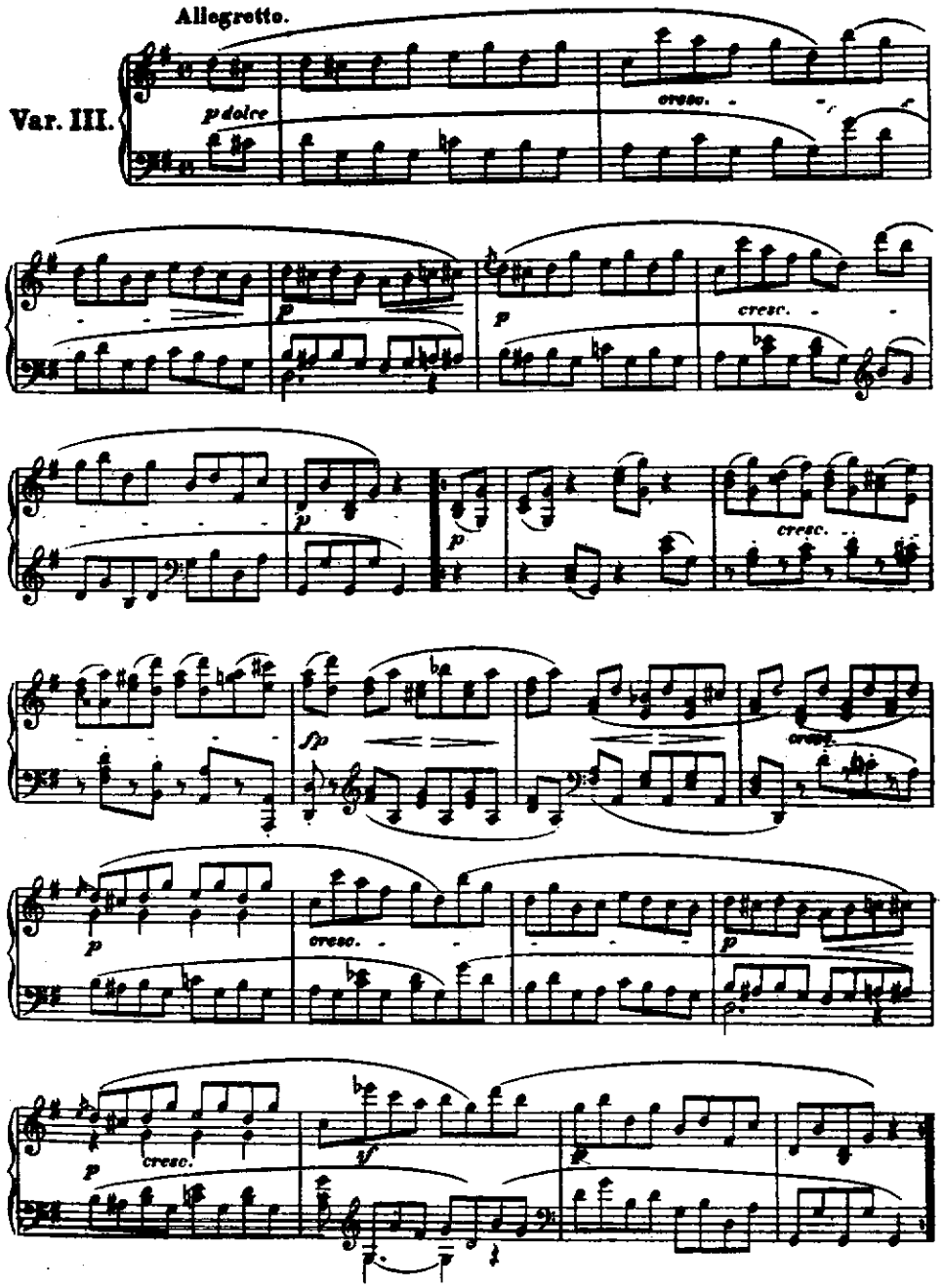
ponovnu pojavu *cele teme*, uklopljene u sastav kode. Tema je u osnovnom F-duru, još šireg tempa no na početku (Molto adagio), i bogato je iskićena melodijskim i harmonskim figuracijama, koje mestimično dobijaju prizvuk koncertantne kadence. U drugoj rečenici početnog i završnog a melodija je prenesena u srednji glas (levu ruku). Na kraj teme nastavljaju se još 3 takta spoljnjeg proširenja, gde je citirana poslednja rečenica teme u diminuciji. Cela ova završna pojava teme ima smisao zaokruženja i uokvirenja čitavog varijacionog ciklusa.

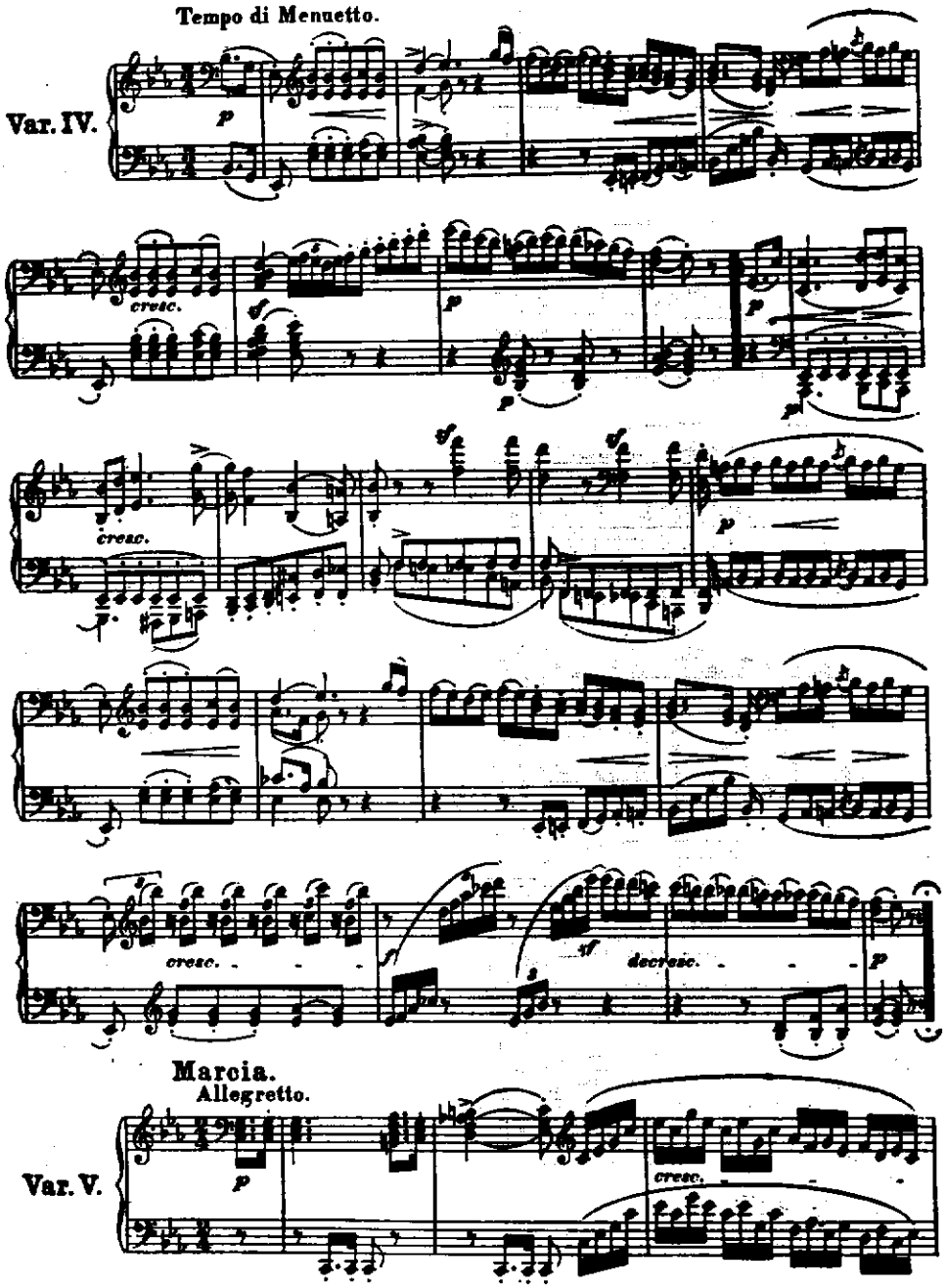


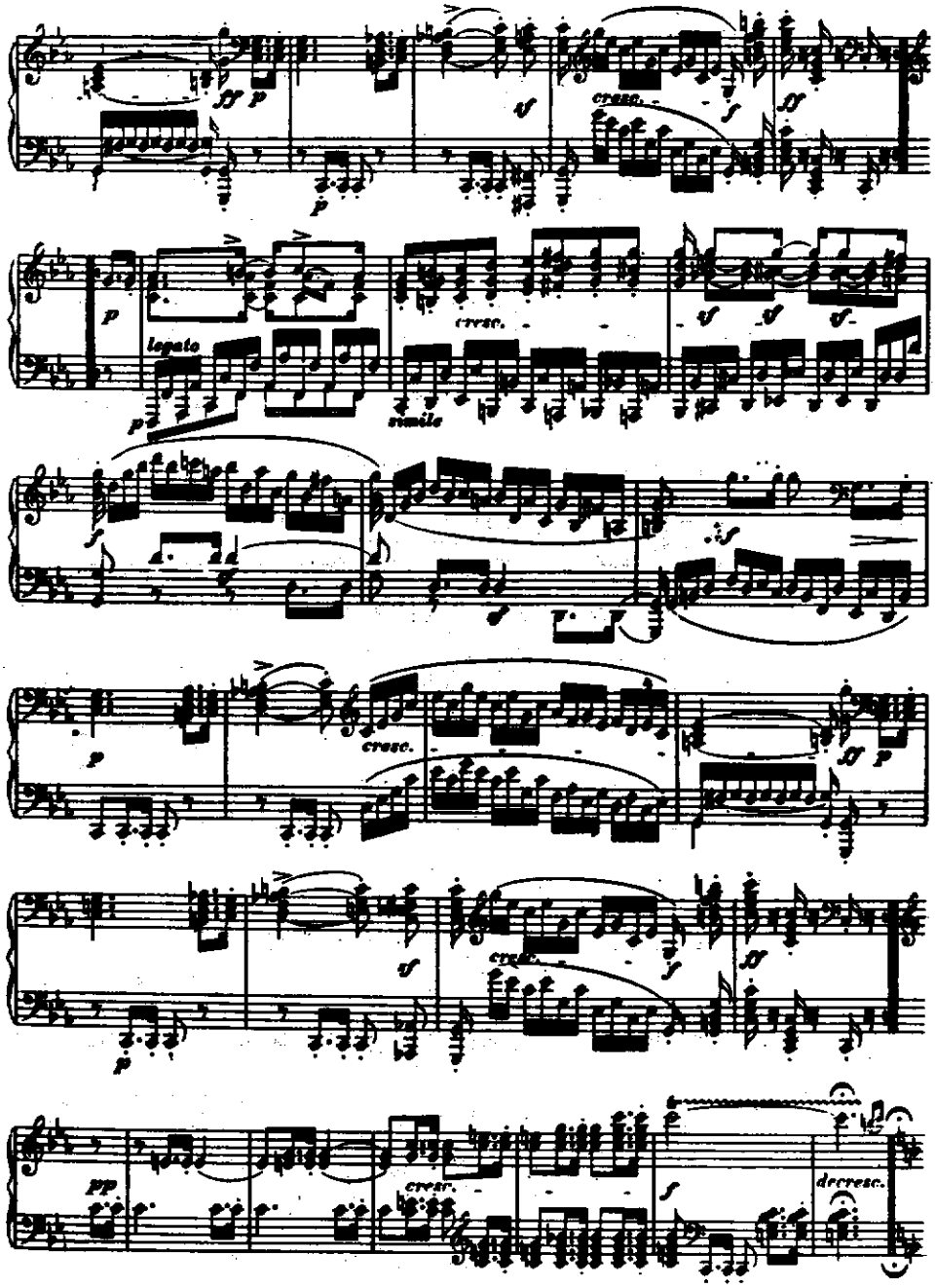

Var. I.

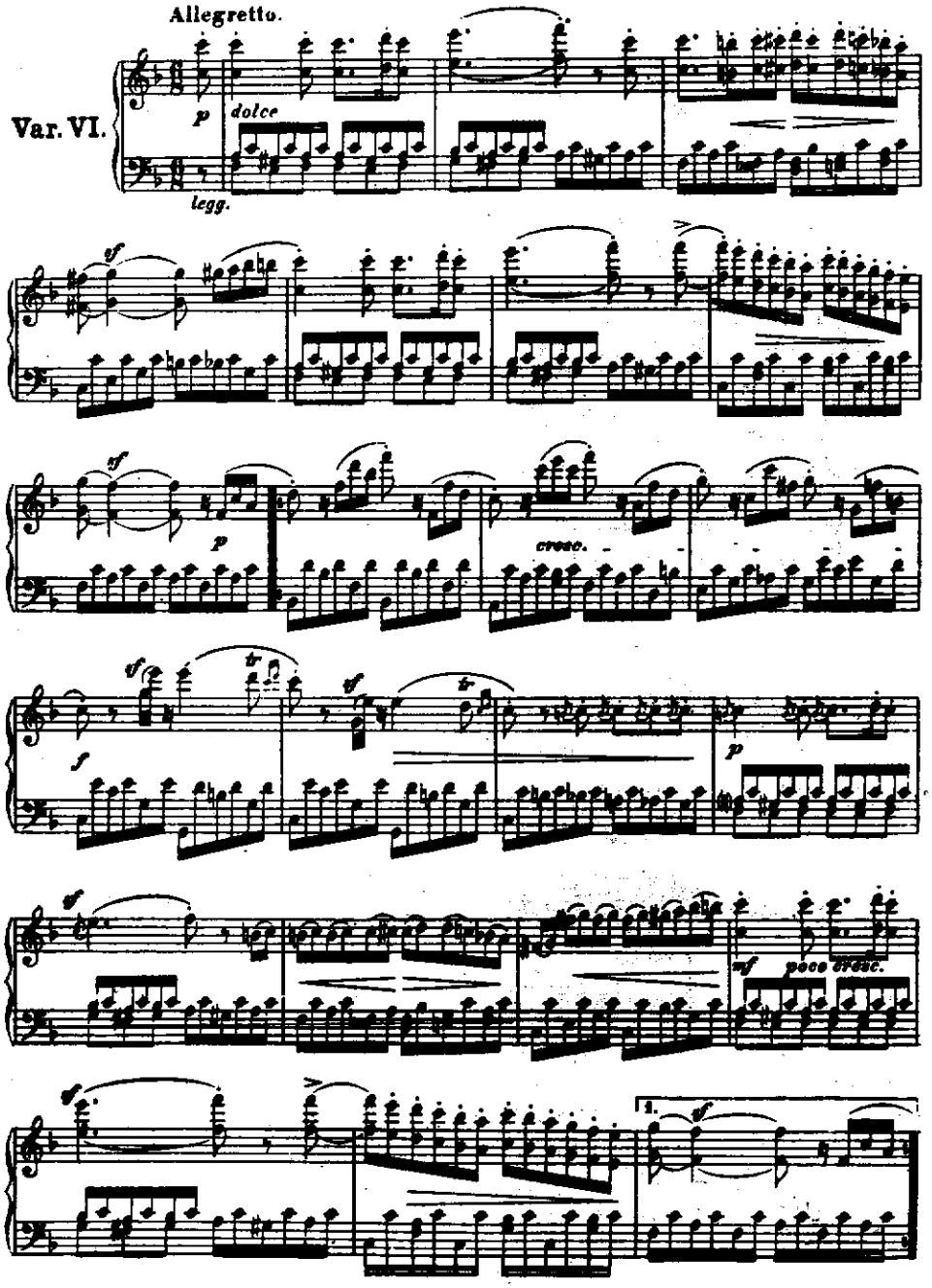

cresc.
p
cresc.
f
pp

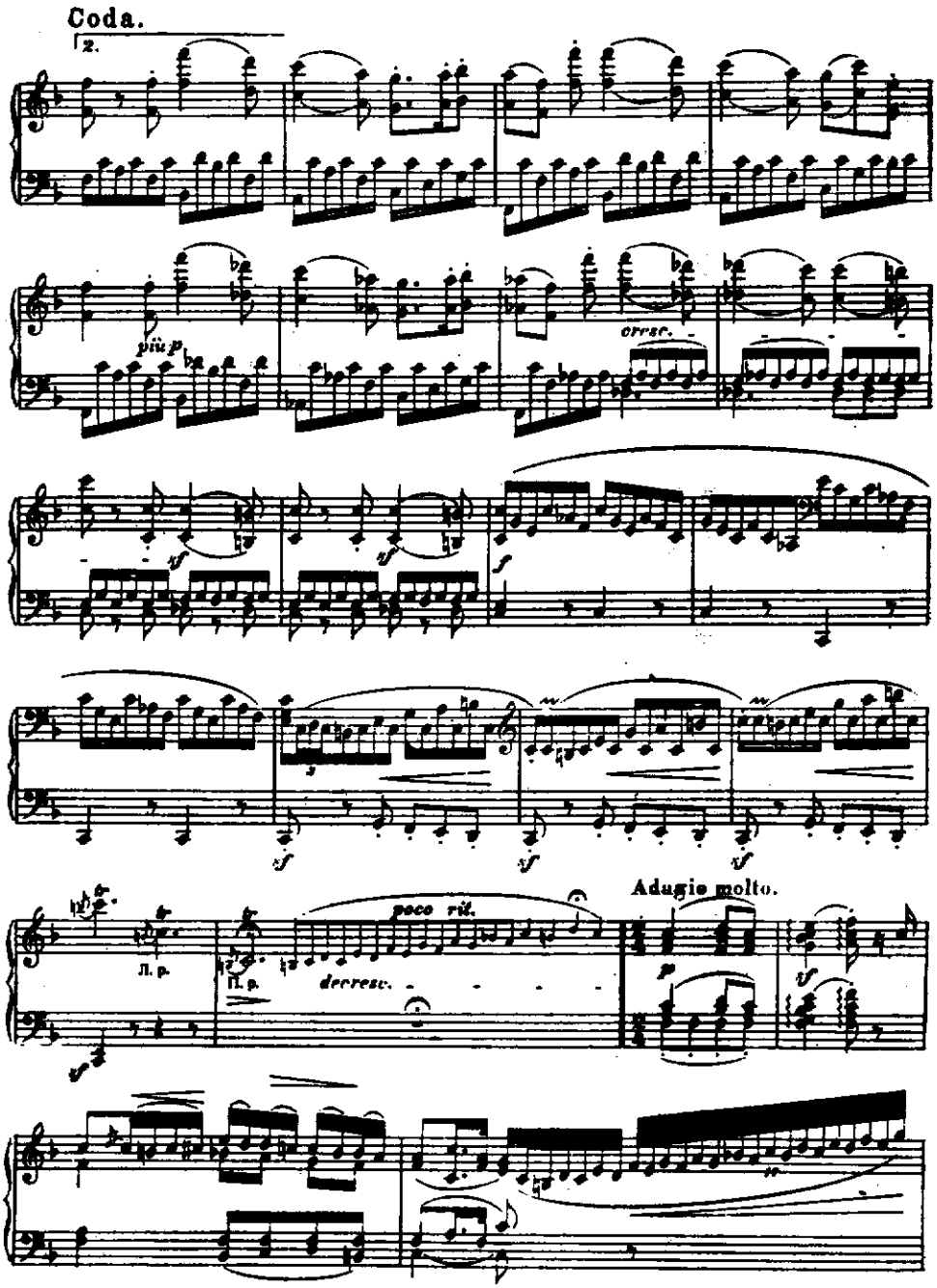

Allegro, ma non troppo.
Var. II.
p
cresc.
f
cresc.

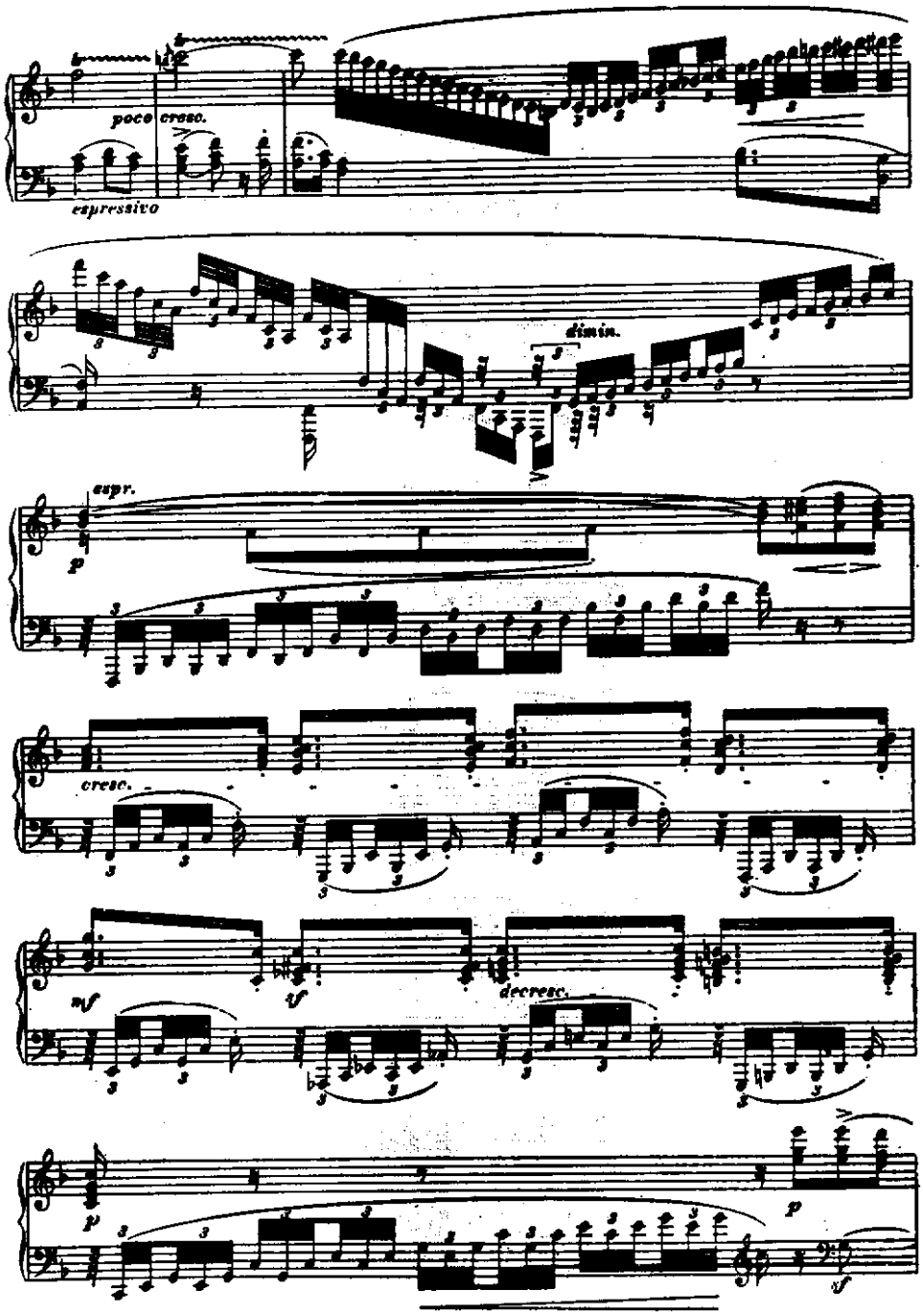

Allegretto.
Var. III.
p dolce
cresc.
p
cresc.
p
p
cresc.
fp
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
sf
p

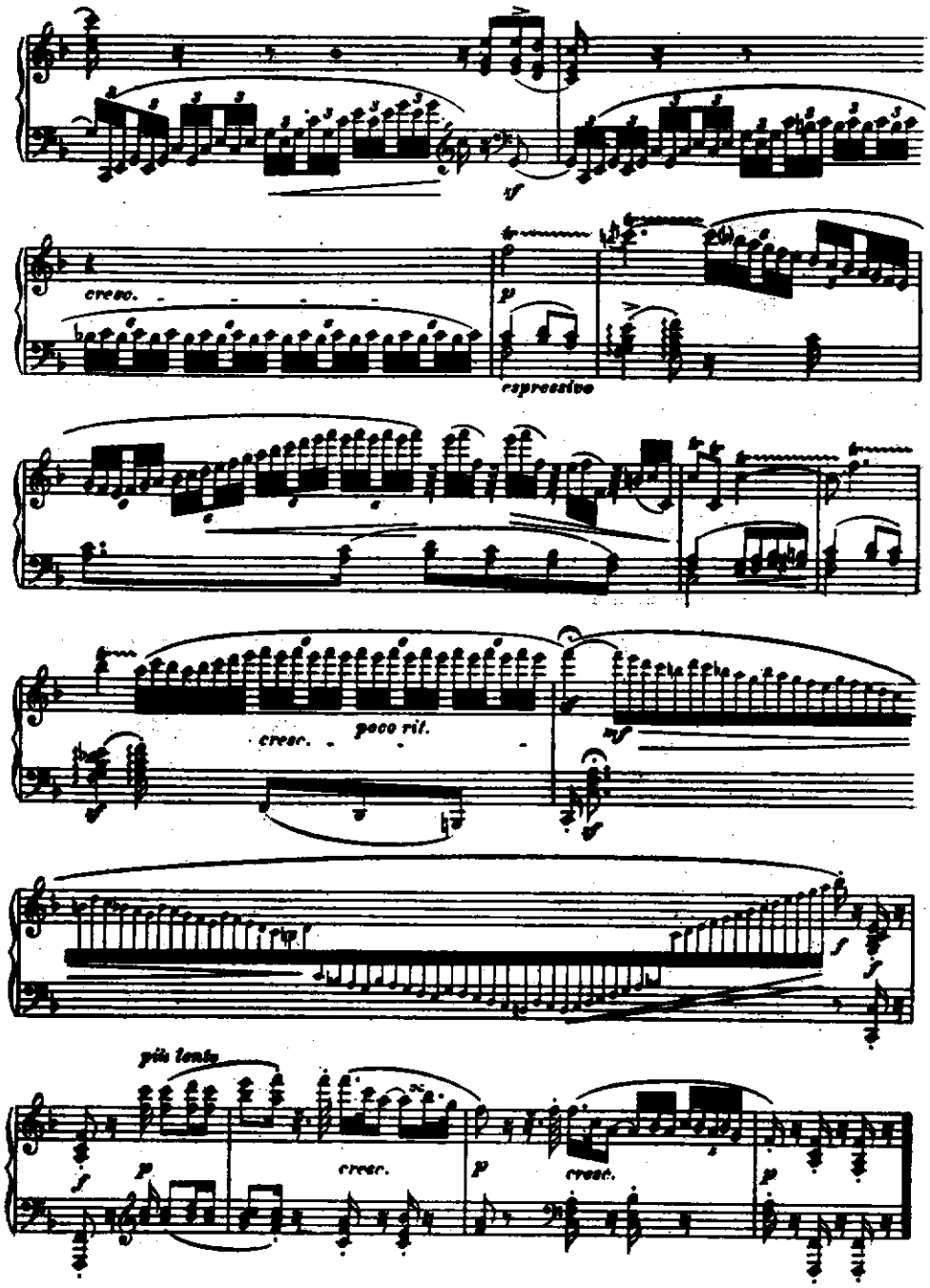

Tempo di Menuetto.
Var. IV.
cresc.
cresc.
cresc.
decresc.
Marcia.
Allegretto.
Var. V.
cresc.


ff
p
cresc.
legato
simile
decresc.


Allegretto.
Var. VI.
p
dolce
legg.
sf
sf
p
cresc.
sf
tr
sf
tr
f
p
sf
mf
poco dimin.
sf
sf
1.
sf


Coda.
2.
più p
cresc.
poco rit.
decresc.
Adagio molto.


poco cresc.
espressivo
dimin.
espr.
p
cresc.
mf
f
decresc.
p
p
f


cresc.
espressivo
cresc.
poco rit.
più lento
cresc.
cresc.

7. L. v. Beethoven, Klavirska sonata op. 79 G-dur, III stav: Vivace

Oblik klasičnog ronda sa jednom temom i epizodama. Shema: **A** E_1 **A** E_2 **A** Coda.

Tema (takt 1—16) ima oblik male dvodelne pesme, čija se oba dela ponavljaju (**a** : || : **b**). Prvi period modulira u dominantni tonalitet D-dur, drugi se vraća u osnovni G-dur.

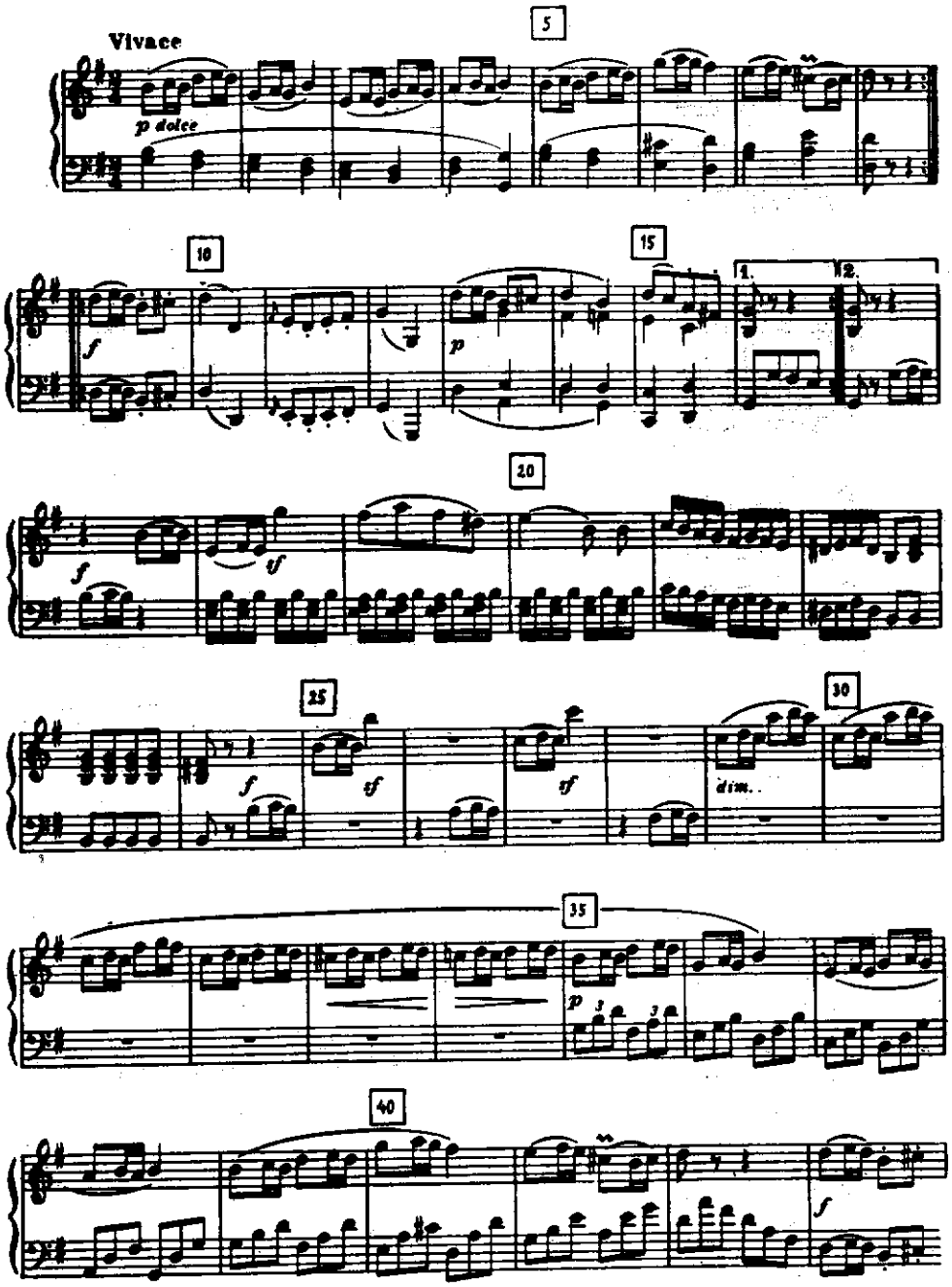
I epizoda (t. 17—34) sadrži kao jezgro jednu osmotaktnu rečenicu u e-mollu, izgrađenu delom od motiva teme a delom od novog materijala, na koju se nadovezuje duža tematska i harmonska priprema sledećeg nastupa teme (rad s početnim motivom teme uz povratak u G-dur).

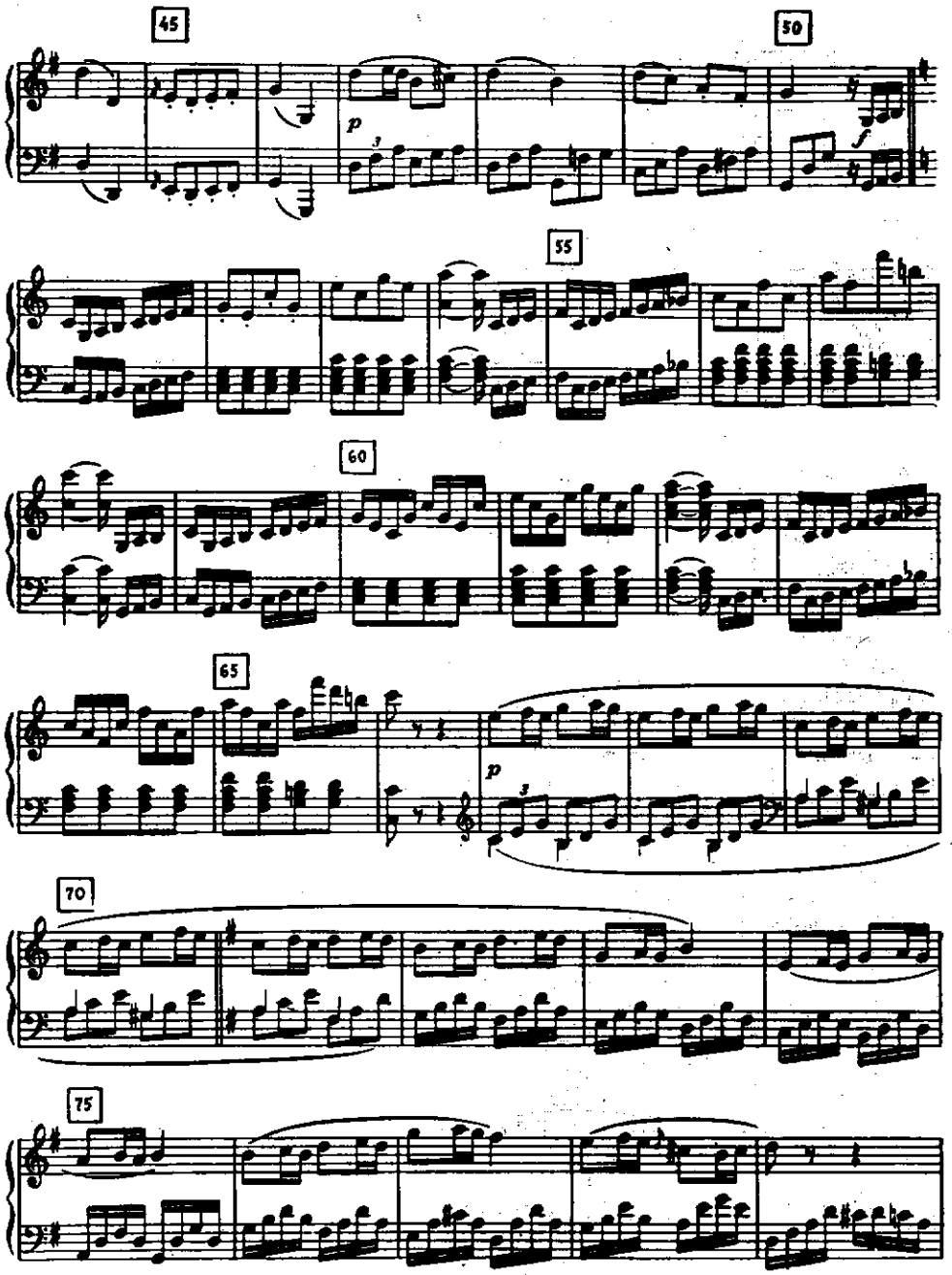
Druga pojava teme (t. 35—50) obogaćena je pokretom triola u pratnji. Oblik teme je nepromenjen, ali su izostavljene repeticije.

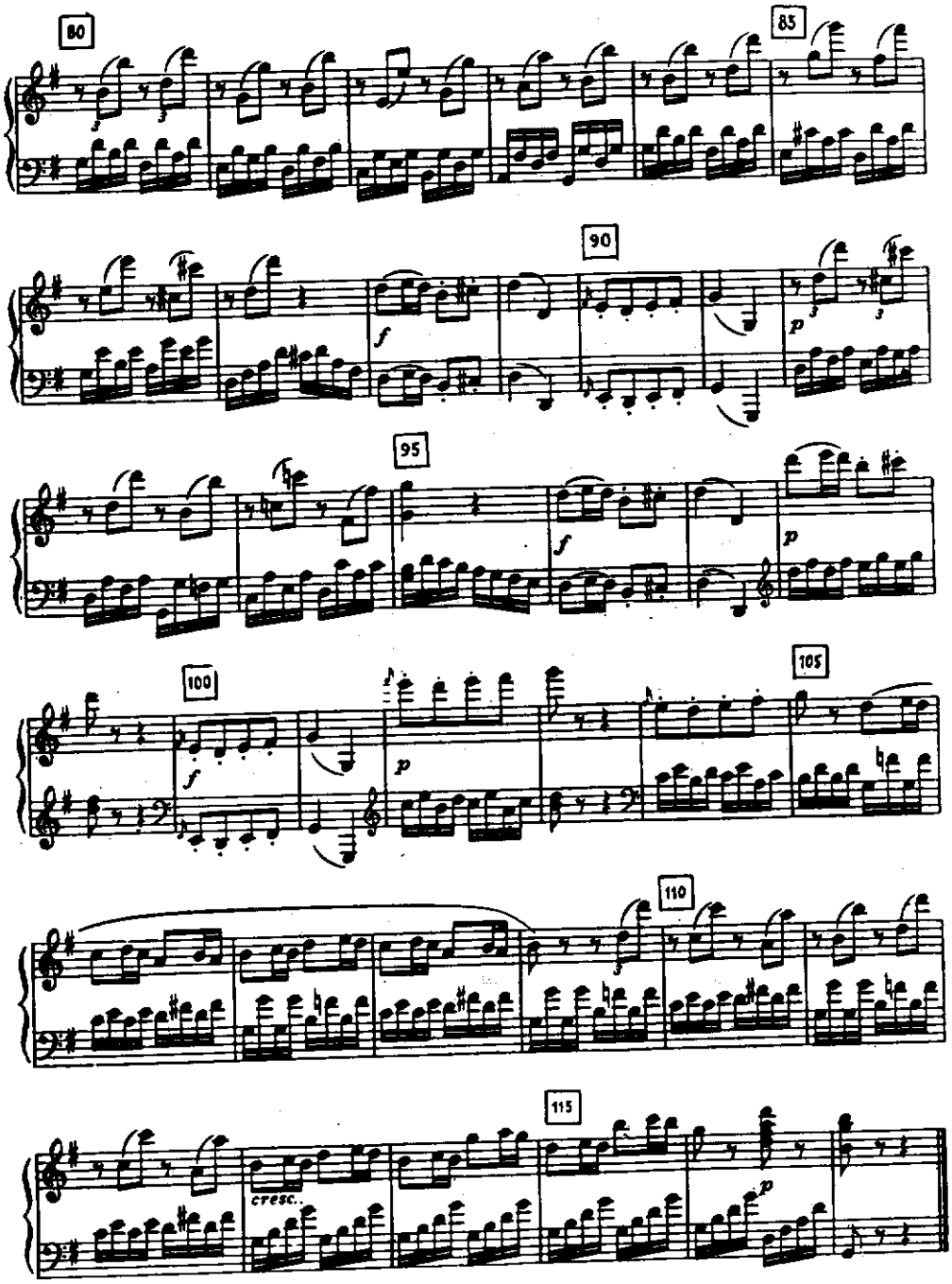
II epizoda (t. 51—71), tematski značajnija i samostalnija od prve, unosi jači kontrast u odnosu na temu. Sastoji se od malog perioda u C-duru (kadence na S i T!), koji se variran ponavlja. Zatim sledi priprema teme (obradom njenog početnog motiva, slično završetku prve epizode) s modulacionim povratkom u osnovni tonalitet (C-dur — a-moll — G-dur).

Treća pojava teme (t. 72—95) donosi dalju gradaciju u smislu pokreta (šesnaestine u pratnji). Prvi period (a) pojavljuje se variran (melodija uprošćena i razbijena u ritmičku figuru sa triolama); u drugom periodu (b) prva rečenica je nepromenjena, a druga varirana na isti način kao prvi period teme.

Koda (t. 96—117) započinje materijalom drugog perioda teme, ponavljajući dvotakte uz kontraste u dinamici i registru. Od t. 105 donosi se početni motiv teme u osnovnom i variranom vidu a u t. 113 nastupa završni orgelpunkt.


Vivace
p dolce
5
10
f
p
15
1.
2.
20
f
tf
25
f
tf
tf
30
dim.
35
p
40
f


45
50
p
f
55
60
65
p
70
75


80
85
90
95
100
105
110
115
f
p
cresc.

8. L. v. Beethoven, Rondo op. 51 br. 1 C-dur

Klasični rondo sa tri teme. Shema: **A B A C A Coda**
tonaliteti: C G C c C

I tema (**A**) (takt 1—17) predstavlja malu dvodelnu pesmu prelaznog tipa (**a** a_1 — mali period sa kadencama na D i T; **b** — mala rečenica proširena na 5 taktova; a_1 — mala rečenica sa kadencom na T).

Prelaz (t. 17—24) modulira do dominante dominantnog tonaliteta (kadenca u D-duru), pripremajući time II temu. Motivski materijal prelaza je nov.

II tema (**B**) (t. 25—34) nalazi se u dominantnom tonalitetu G-dur. Oblik joj je velika rečenica, unutrašnje proširena od 8 na 10 taktova (kadenca izbegnuta pomoću T_6 u t. 32, a zatim potvrđena u t. 34). Kratkoća ove teme i nedostatak izrazitijeg motivskog sadržaja daju joj više karakter epizode.

Prelaz izrađen od motivskih elemenata I teme (t. 34—43) daje iz početka utisak potvrđivanja G-dura (orgelpunkt!), a zatim ovaj biva preznačen u C : V radi pripreme glavne teme.

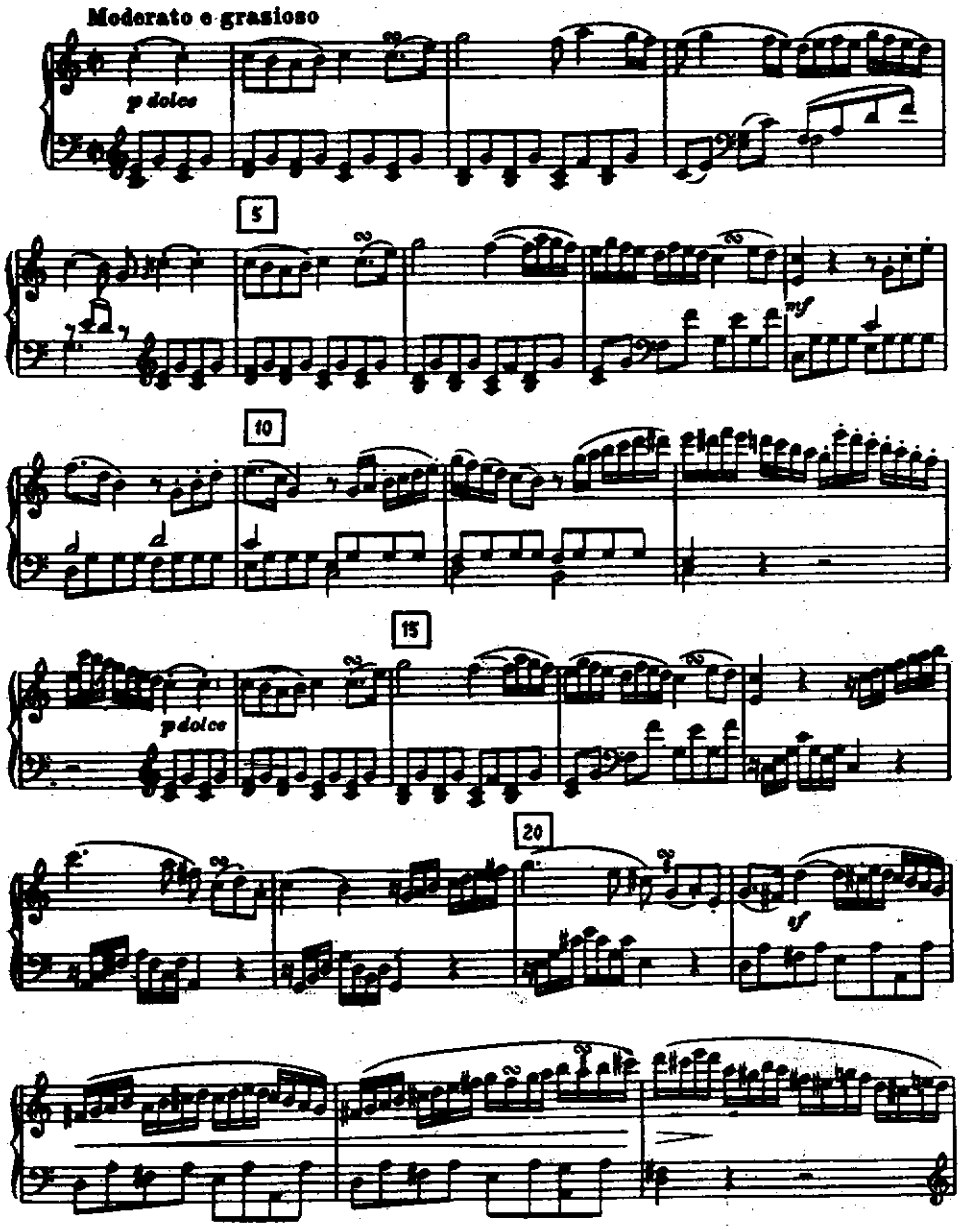
Druga pojava I teme (t. 43—51) skraćena je i sastoji se samo od prvog perioda teme.

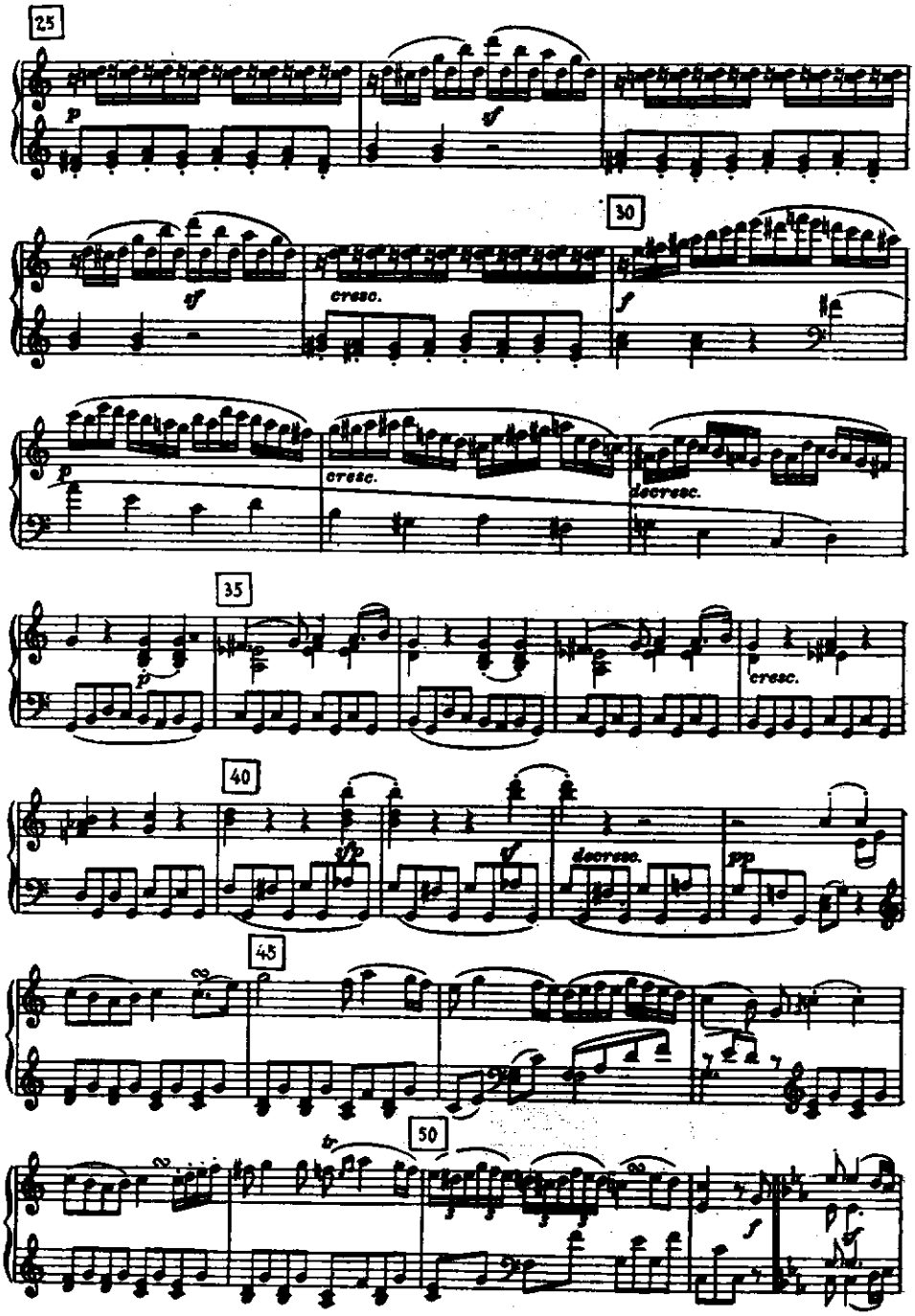
III tema (**C**) (t. 51—72), novog i izrazitog sadržaja, pojavljuje se bez ikakvog prelaza, u istoimenom tonalitetu c-moll. Oblik joj je dvodelna pesma prelaznog tipa sa proširenim odsekom **b**. Rečenice prvog perioda (**a** a_1) kadenciraju na c : V odnosno na Es : I. Srednji deo (**b**) proširen je na 8 taktova, a zasnovan je na motivskom materijalu proizišlom iz dela **b** I teme, razrađenom kroz modulacije Es—f—g—c : V. Repriza je takođe proširena od 4 na 6 taktova pomoću varljive kadence u t. 70.

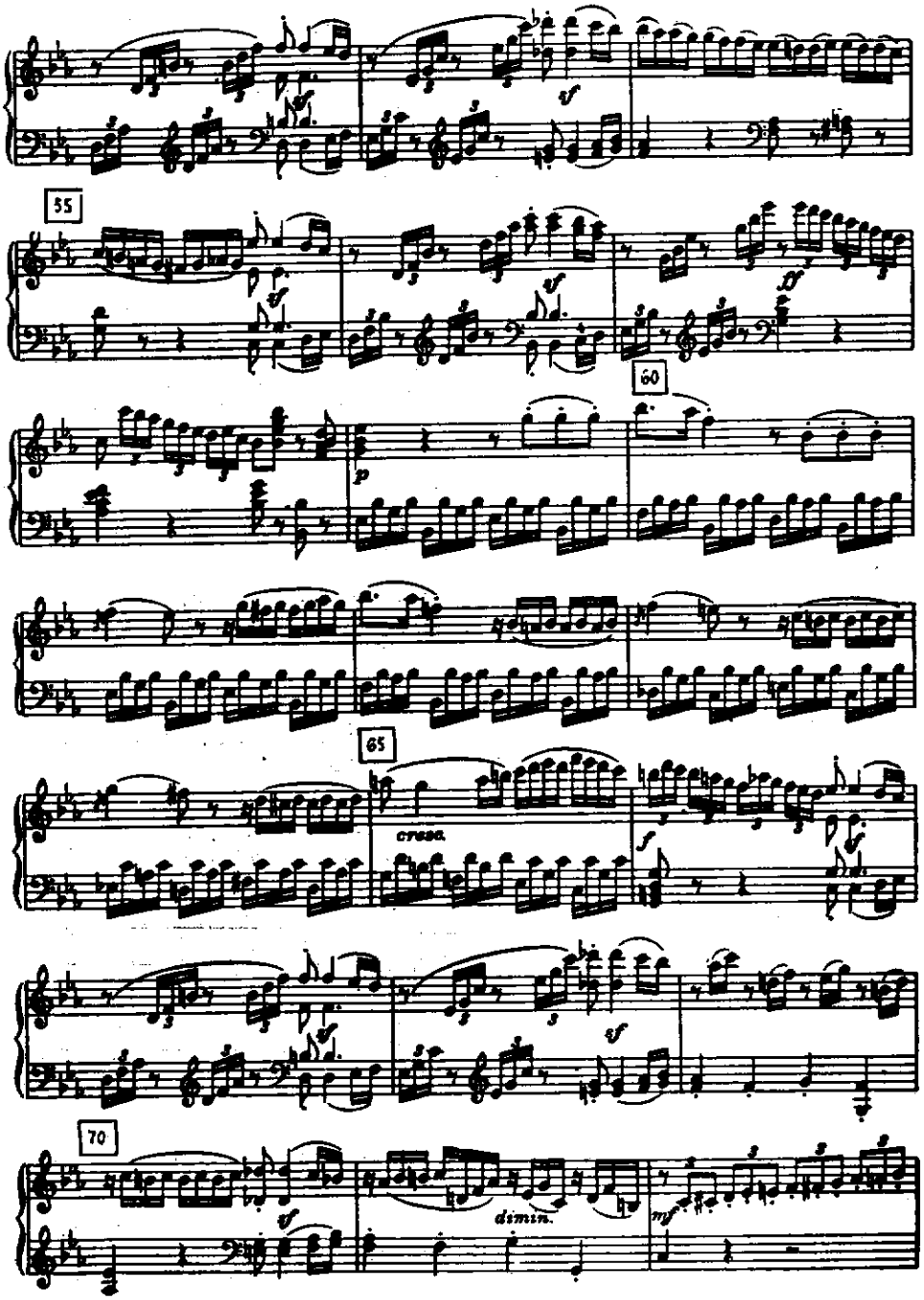
Prelaz (t. 72—91) koristi motive I teme (u t. 75—83 citiran je bezmalo ceo njen prvi period, ali u As-duru) i srednjeg odseka III teme (t. 83 i dalje, na orgelpunktu dominante osnovnog tonaliteta).

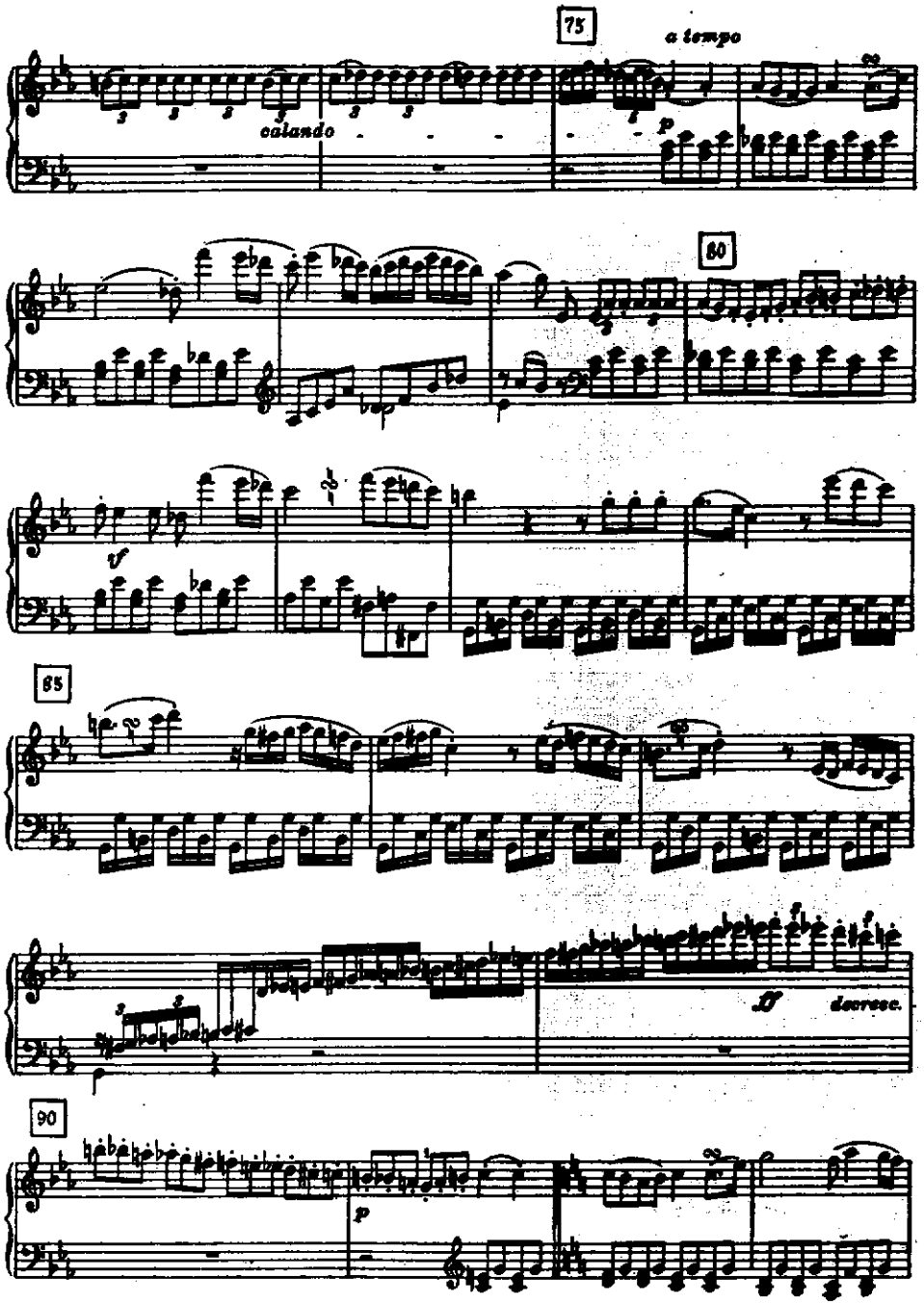
Treća pojava I teme (t. 91—104) skraćena je utoliko što je njena poslednja rečenica (repriza, a_1) samo nagoveštena i u stvari predstavlja početak kode.

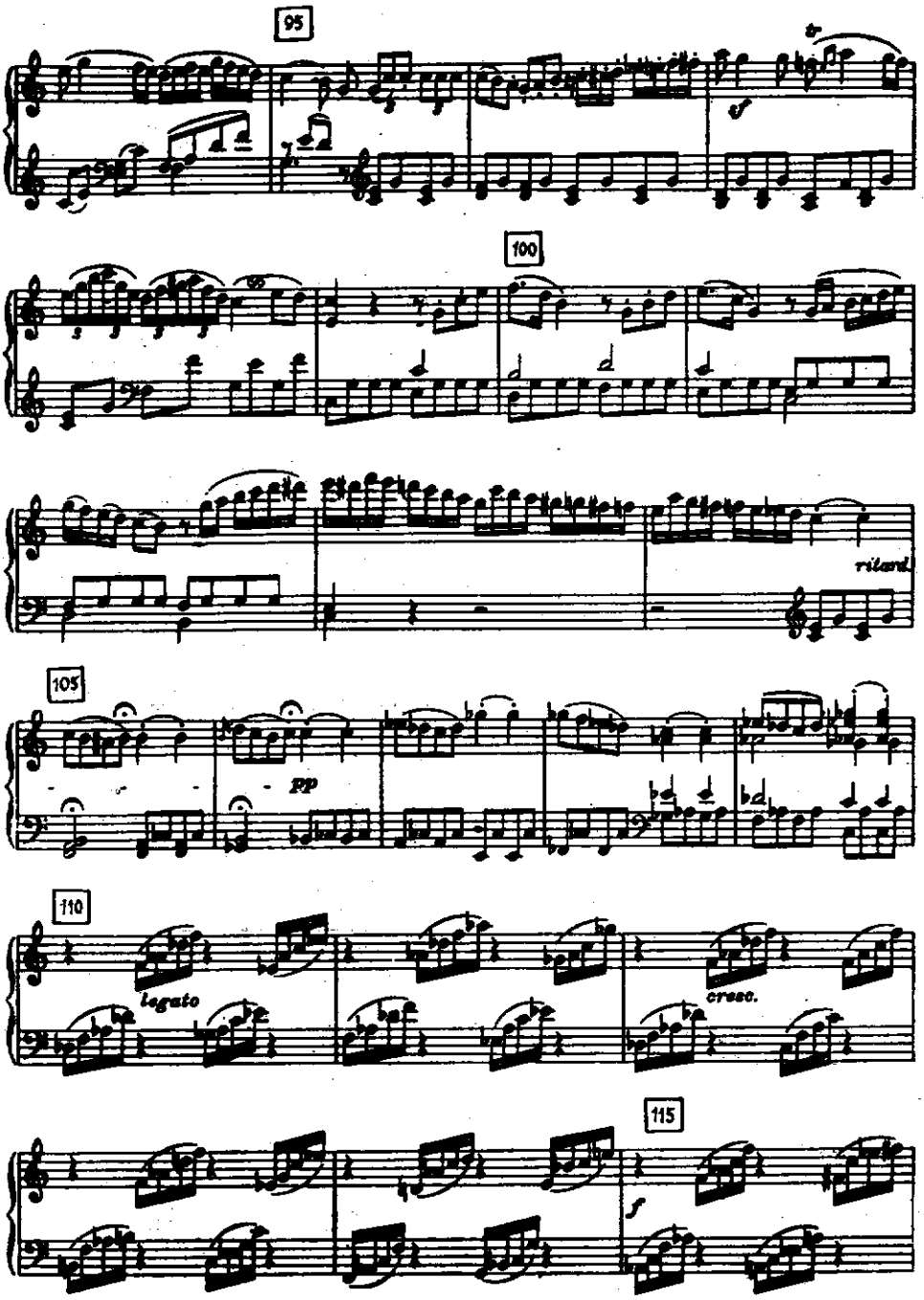
Koda (t. 104—135) otpočinje motivom I teme, sekventno razvijanim, zalazeći u Des-dur (tonalitet napolitanskog akorda). U arpeđiranim figurama (t. 110 i dalje) odvija se povratak na toniku C, sa kadencom u t. 120. Motivski dijalog između basa i diskanta, koji sledi, podseća izdaleka na elemente I teme, a jasnija reminiscencija na istu temu javlja se u poslednjih 5 taktova kode.

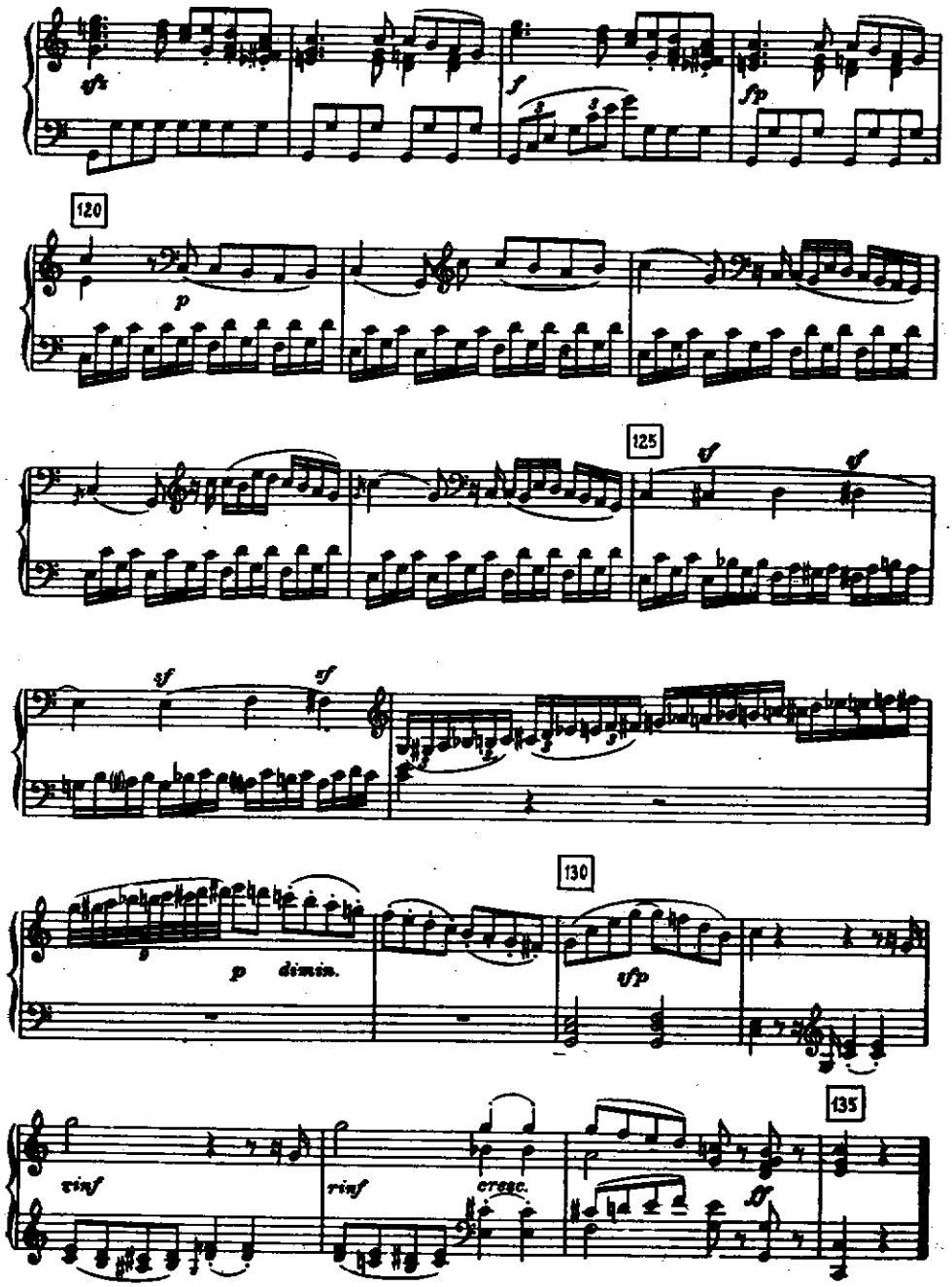

Moderato e grazioso
p dolce
5
mf
10
15
p dolce
20
sf


25
p
sf
sf
cresc.
30
f
p
cresc.
decresc.
35
p
cresc.
40
sfp
f
decresc.
pp
45
50
tr
f


55
60
65
cresc.
70
dimin.


75
a tempo
calando
p
80
f
85
ff
decresc.
90
p


95
100
rilard.
105
pp
110
legato
cresc.
115
f


120
125
130
135
p
dimin.
rinf
cresc.

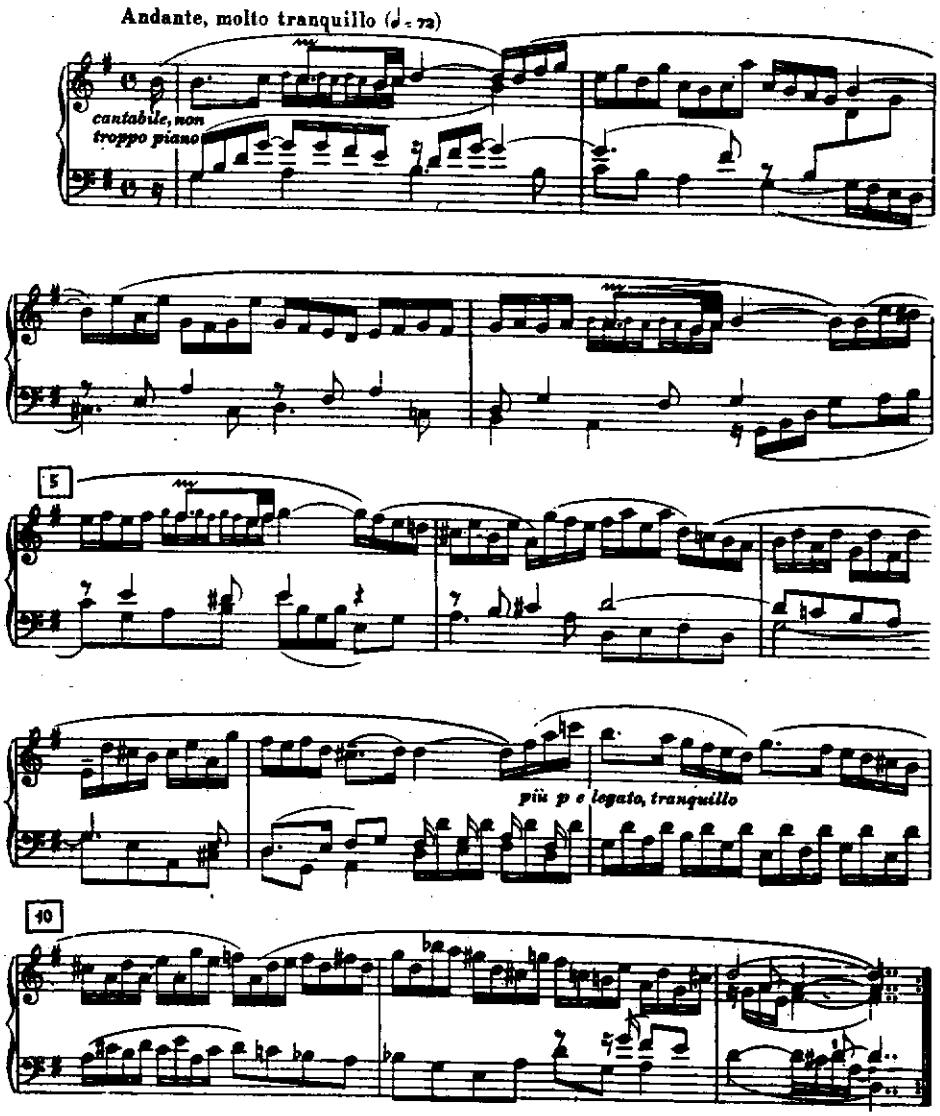
9. J. S. Bach, Allemande iz Francuske svite br. 5 G-dur

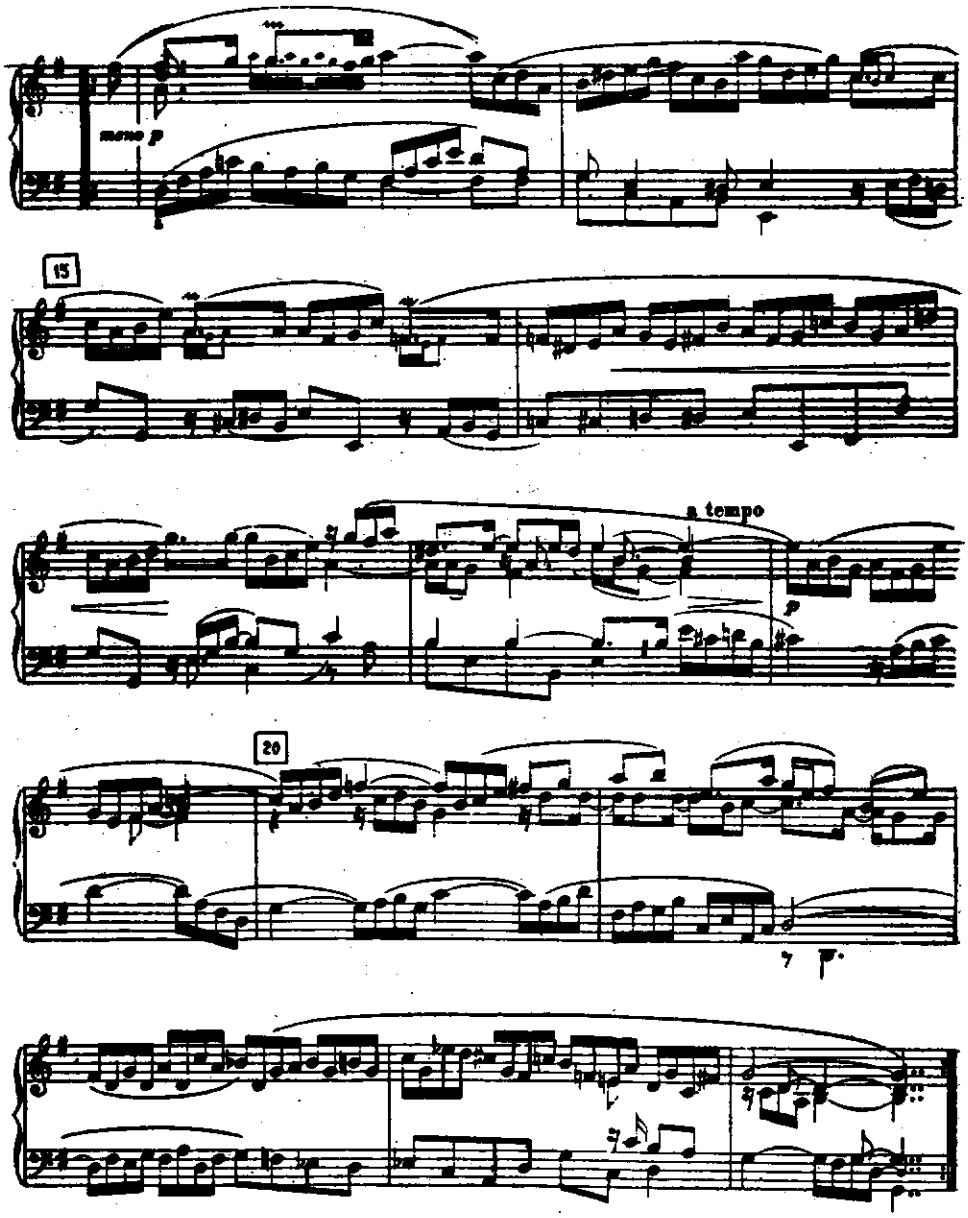
Barokni dvodelni oblik.

Oba dela su iste dužine (po 12 taktova) i nose karakteristične znakove repeticije. Opšti tonalni plan je T-D : || : D-T.

Prvi deo sastoji se od tri međusobno povezana četvorotakta. Takt 1—4 nalaze se u osnovnom tonalitetu G-dur; već prva dva takta, kao „čeona tema", donose sve bitne motivske elemente iz kojih će biti izgrađen ceo stav. T. 5—8 sadrže modulaciju preko e-molla u dominantni D-dur, čija kadenca biva dostignuta u t. 8. Potvrđivanje D-dura (uz trenutna istupanja u G-dur, d-moll i g-moll) ispunjava t. 9—12.

Drugi deo započinje „čeonom temom" na dominanti osnovnog tonaliteta, da već u t. 14 pređe u paralelni e-moll, u kome će se (ne računajući istupanja u G-dur i C-dur) zadržati sve do t. 18: tu se nalazi jasna kadenca u e-mollu koja polovi drugi deo oblika. Modulacioni lanac po kvintnom krugu naniže (D-G-C) vraća u osnovni G-dur. Poslednja tri takta II dela (t. 22—24, sa istupanjima u g-moll i c-moll) identična su sa odgovarajućim taktovima na kraju I dela, samo su transponovana sa D na T (zametak II teme Scarlattijevog **sonatnog oblika**!).


Andante, molto tranquillo (♩= 72)
cantabile, non troppo piano
5
più p e legato, tranquillo
10


meno p
15
a tempo
p
20

10. D. Scarlatti, Sonata D-dur

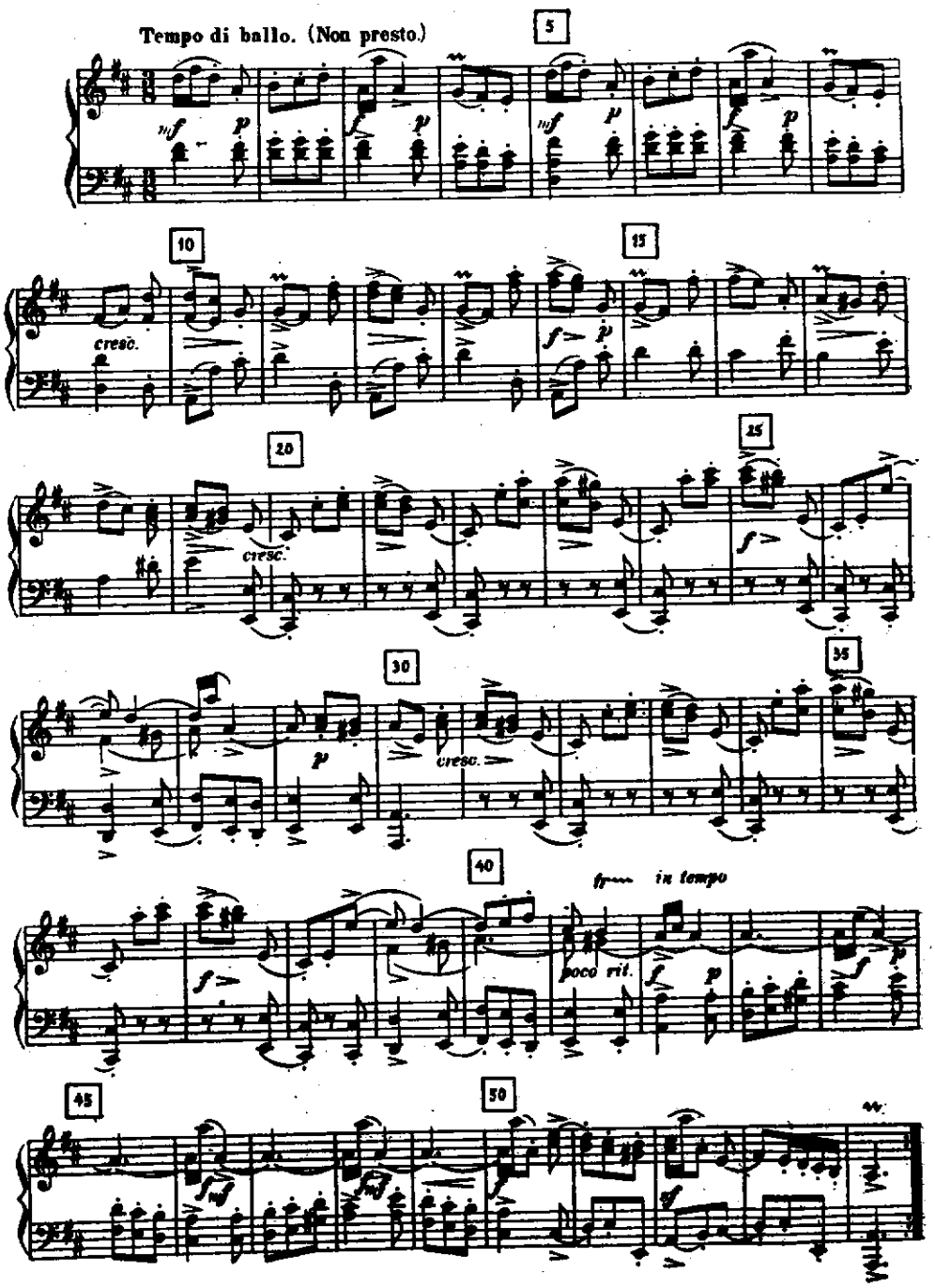
Scarlattijev sonatni oblik.

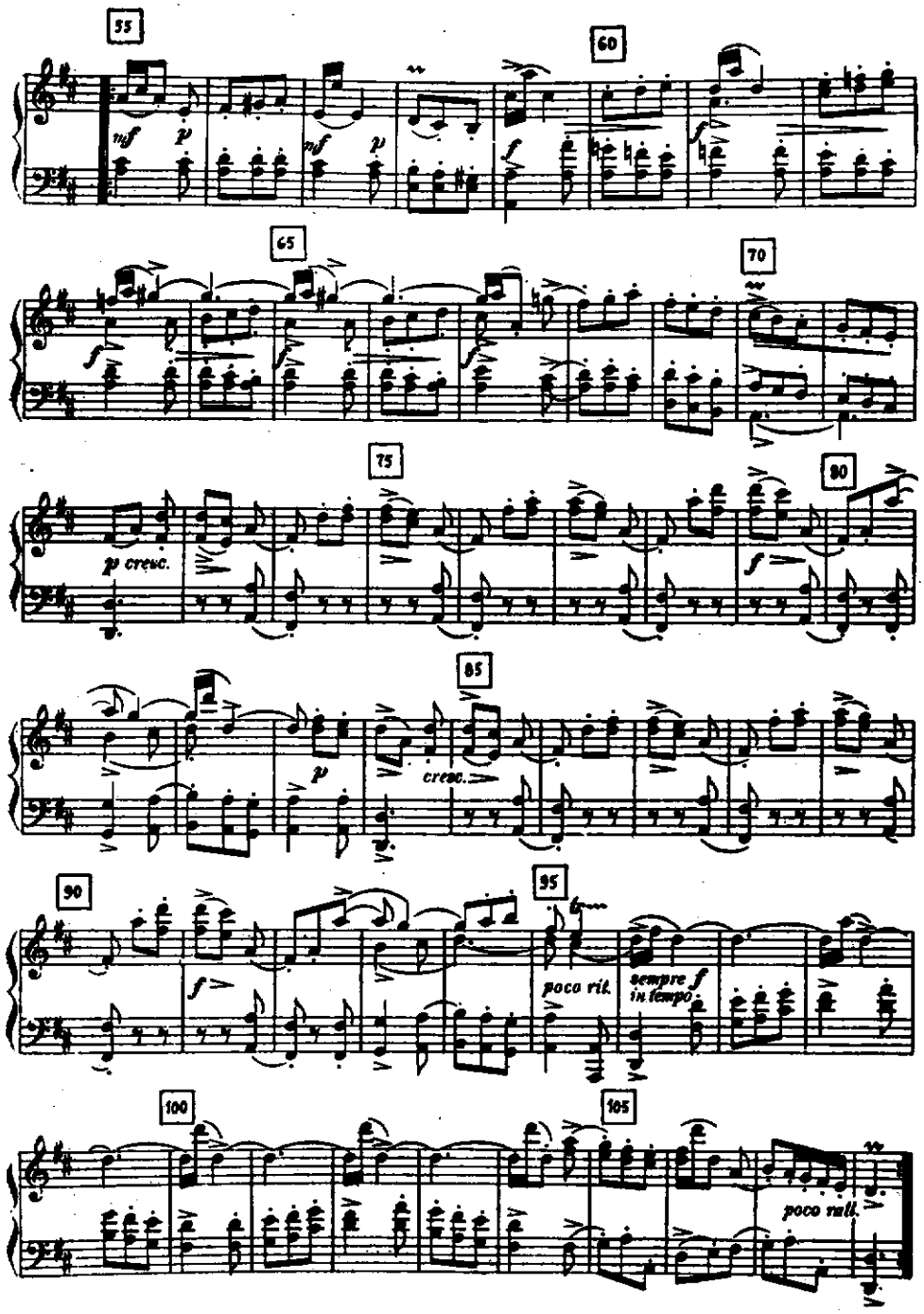
I deo (takt 1 — 54):

I tema (t. 1 — 9), u osnovnom tonalitetu D-dur, predstavlja ponovljenu malu rečenicu. Na nju se nadovezuje *most* (t. 9 — 18), koji svojim tematskim sadržajem već nagoveštava II temu, modulirajući tek pred sam kraj u dominantni tonalitet. *II tema* (t. 18 — 42), u dominantnom A-duru, sastoji se od ponovljene 12-taktne rečenice. Na njenu zaključnu kadencu (t. 41/42) lančano se nadovezuje *završna grupa* (t. 42 — 54), motivski srodna I temi, a izrađena od ponovljenog četvorotakta, koji se zatim skraćuje u dvotakt odnosno trotakt; time nastaje i višestruko kadenciranje koje učvršćuje A-dur.

II deo (takt 55 — 108):

Po dimenzijama jednak I delu, II deo otpočinje izlaganjem osnovnog motiva I teme u dominantnom A-duru, da već u t. 60 modulira u d-moll. Kratka obrada motiva I teme u stvari se cela odvija na orgelpunktu dominante, zajedničke d-mollu i osnovnom D-duru, pripremajući time *reprizu II teme*. Ova nastupa u t. 72, praćena završnom grupom (t. 96); i II tema i završna grupa su u osnovnom tonalitetu, a inače su po sadržaju i sklopu potpuno iste kao u ekspoziciji.


Tempo di ballo. (Non presto.)
5
10
15
20
25
30
35
40
45
50
cresc.
poco rit.
in tempo


55
mf
p
mf
p
60
f
65
f
70
75
p cresc.
80
f
85
p
cresc.
90
f
95
poco rit.
sempre f
in tempo
100
105
poco rall.

11. L. v. Beethoven, Klavirska sonata op. 13 c-moll („Patetična"), I stav: Grave — Allegro di molto e con brio

Sonatni oblik sa izvesnim slobodama u strukturi (fragmenti uvoda na početku razvojnog dela i kode, nepravilnost tonaliteta II teme u ekspoziciji i reprizi).

Uvod (Grave, takt 1 — 10) karakterišu punktirani ritmovi (kao u francuskoj uvertiri), koji umnogome određuju „patetični" izraz celog stava. Građen je od dve rečenice povezane u lanac, sa harmonskim planom c — Es — c — D — c, i uvodi dominantom c-molla u I temu.

Ekspozicija (t. 11 — 132):

I tema (t. 11 — 35), u osnovnom tonalitetu, poletna i dramatski napeta, predstavlja niz od 4 rečenice (2 × 8 + 2 × 4 takta); prve dve se razlikuju samo završecima, a druge dve su identične. Na završetak teme (c : V) lančano se nadovezuje

Most (t. 35 — 50), građen sekventnim ponavljanjem nešto izmenjenog početnog motiva teme; harmonska osnova G (= c : V) — As — B (= Es : V) vodi do dominante paralelnog tonaliteta.

II tema (t. 51 — 113), od dva kontrastna odseka B_1 i B_2, otpočinje izuzetno ne u paralelnom Es-duru, već u njegovom istoimenom tonalitetu es-mollu. Osnovni karakter čitave sonate uslovio je odsustvo uobičajenog lirskog momenta u II temi. Odsek B_1, od niza rečenica, kreće se kroz tonalitete es — Des — es — f — Es; zatim, bez izrazitog prelaza, sledi odsek B_2 (t. 89), u vidu ponovljene 12-taktne rečenice, koji se učvršćuje u pravom tonalitetu II teme — Es-duru.

Završna grupa (t. 113 — 132), u Es-duru, donosi u svom prvom odseku nov materijal u obliku ponovljene male rečenice, dok drugi odsek (t. 121) koristi elemente I teme. I^{ma} volta vraća na početak ekspozicije, a II^{da} volta vodi modulacijom u g-moll ka razvojnom delu.

Razvojni deo (t. 133 — 194) otpočinje u laganom tempu četvorotaktnim fragmentom iz uvoda (u tonalitetima g-moll — e-moll), koji predstavlja *uvodni odsek* razvojnog dela. *Centralni odsek* (od t. 137) sadrži razradu motiva iz I teme (u onom vidu kakav je bio upotrebljen u mostu) i iz uvoda (prenesenog u brzi tempo). Šestotaktni model koji sadrži oba ova motiva (tonaliteti: e-moll — g-moll) sekventno se ponavlja (D-dur — f-moll); zatim preostaje samo četvorotaktni model od I teme, koji se takođe sekvencira (f-moll — b-moll), da od t. 159 nastupi „raspad" motiva s povratkom u c-moll. U t. 167 dostignuta je dominanta osnovnog tonaliteta, koja ispunjava ceo *završni odsek* razvojnog dela, bilo u vidu orgelpunkta (sa elementima iz I teme nad njim), bilo u vidu latentne harmonije (poslednjih 7 taktova pred reprizom).

Repriza (t. 195 — 294):

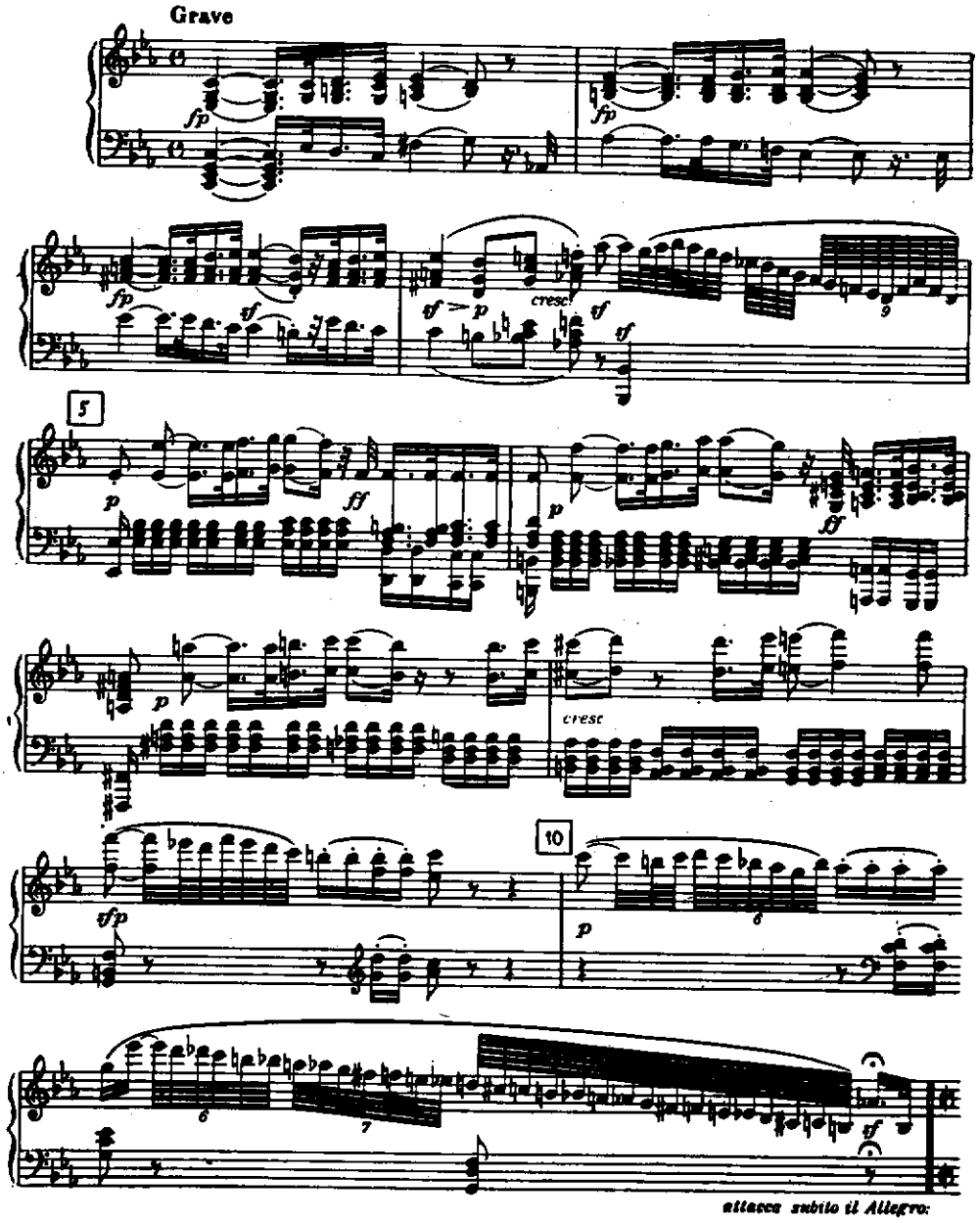
I tema je skraćena: 3. i 4. rečenica su otpale, a 2. je nastupom modulacija pretvorena u t. 207 u početak mosta.

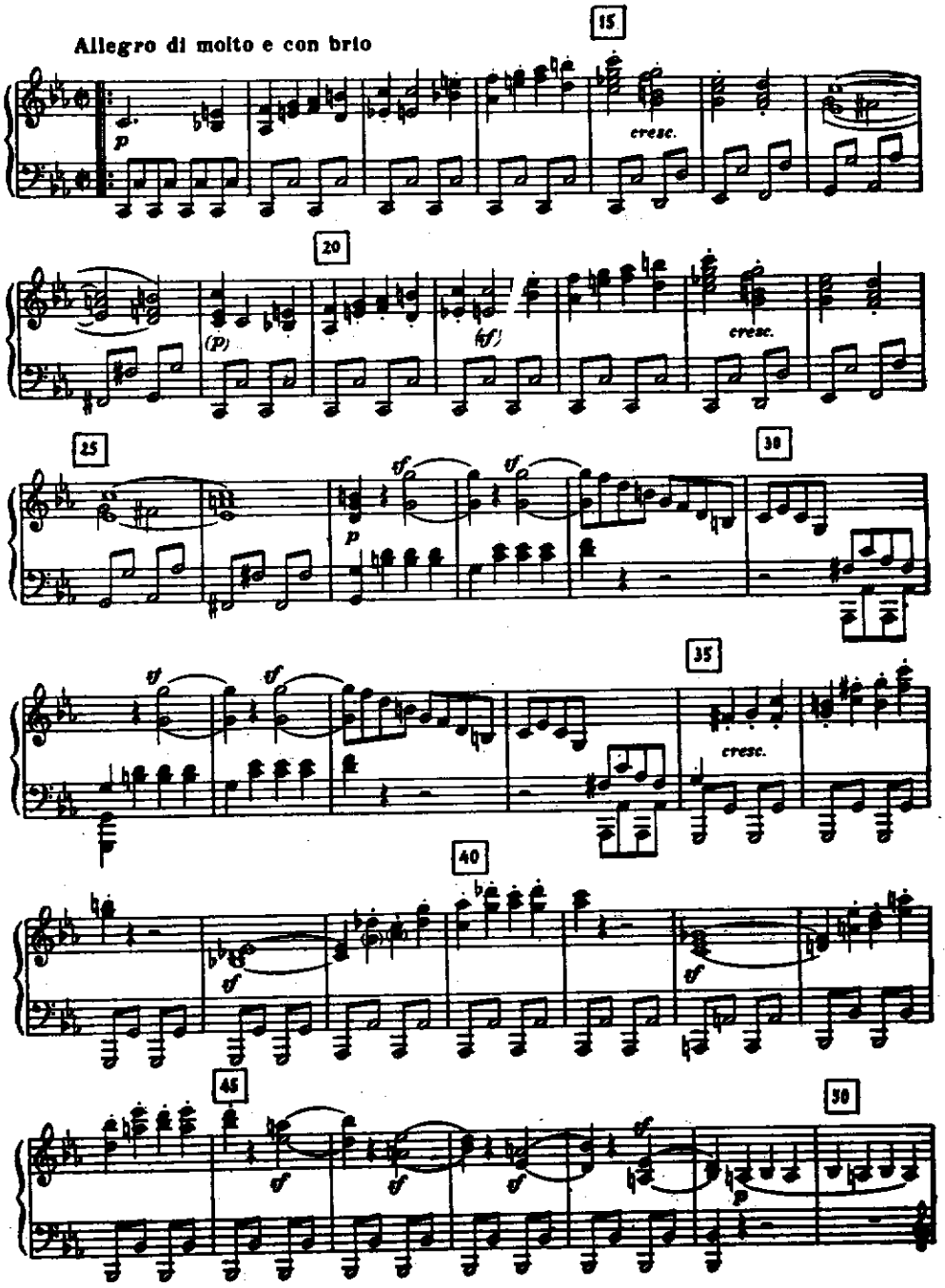
Most je potpuno nov: on izrasta iz I teme, i u vidu sekventnog niza od tri rečenice (tonaliteti: Des — es — f) vodi do dominante f-molla.

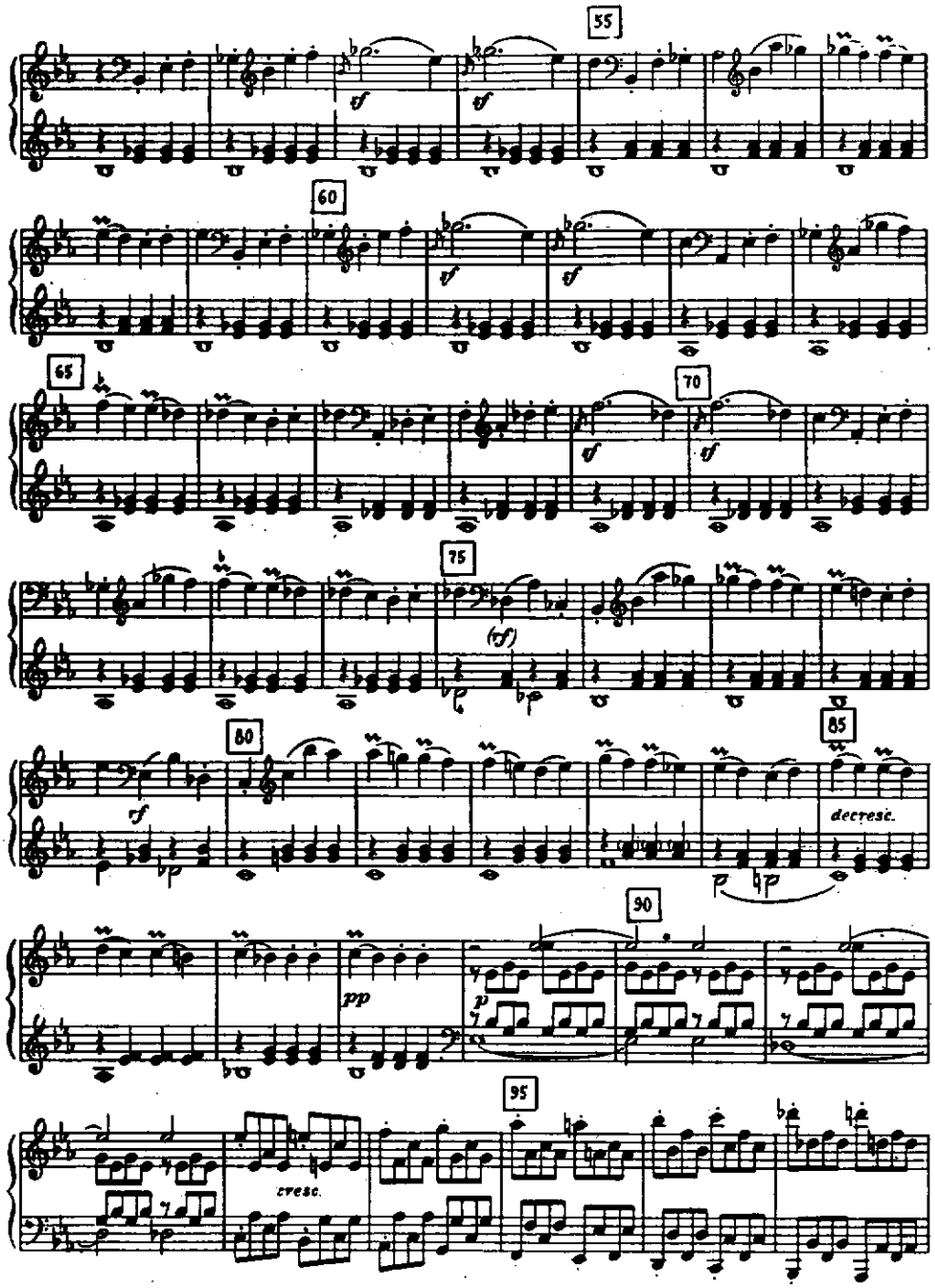
II tema (t. 221) nastupa i u reprizi u neuobičajenom harmonskom odnosu — u subdominantnom tonalitetu f-moll; međutim, već u okviru odseka B_1 vrši se modulacija u osnovni c-moll, u kome se nalaze odsek B_2 (t. 253) i

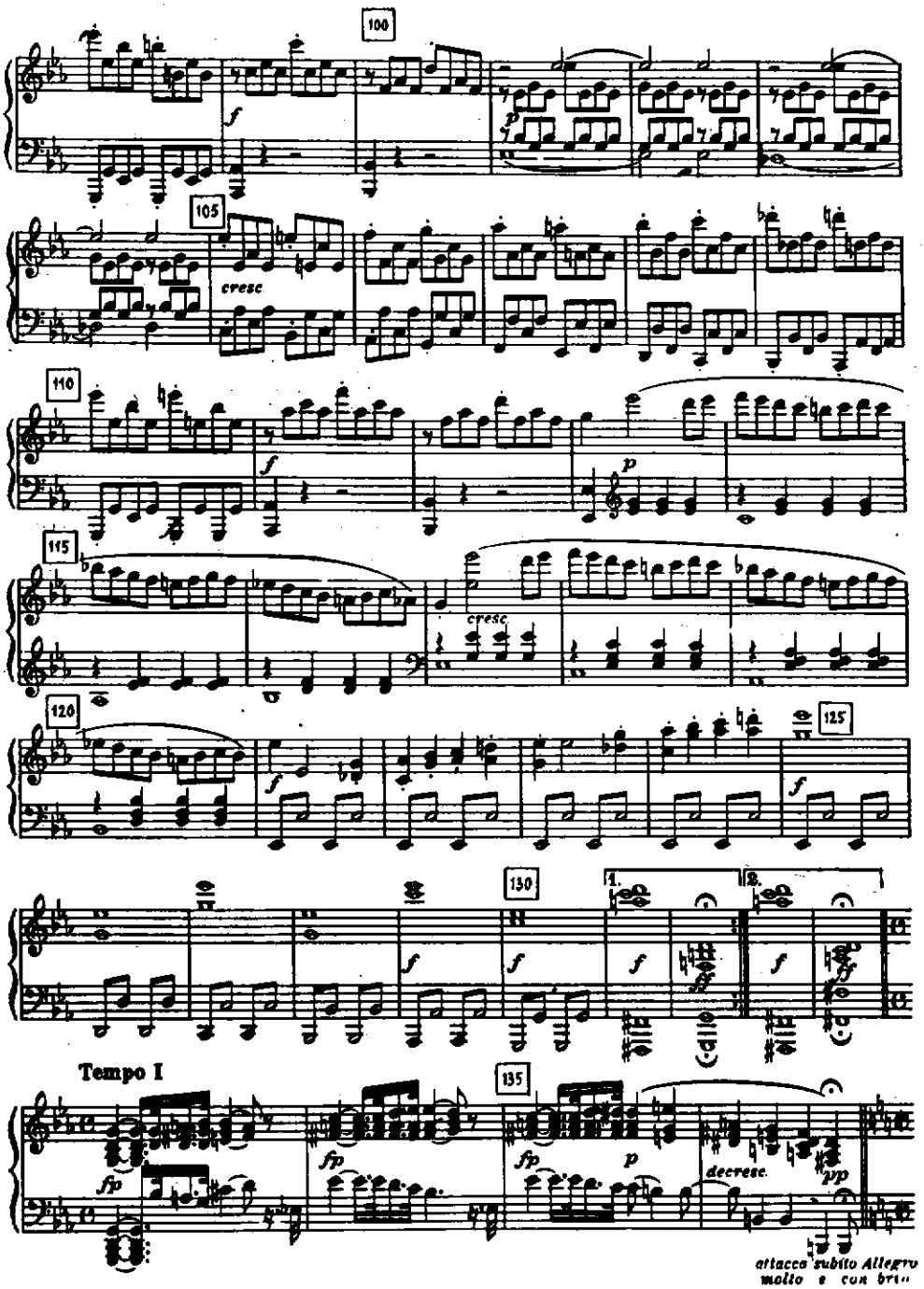
Završna grupa (t. 277). Dramatski zastoj na alterovanom akordu c : IV (t. 293/294) razbija harmonski završetak reprize.

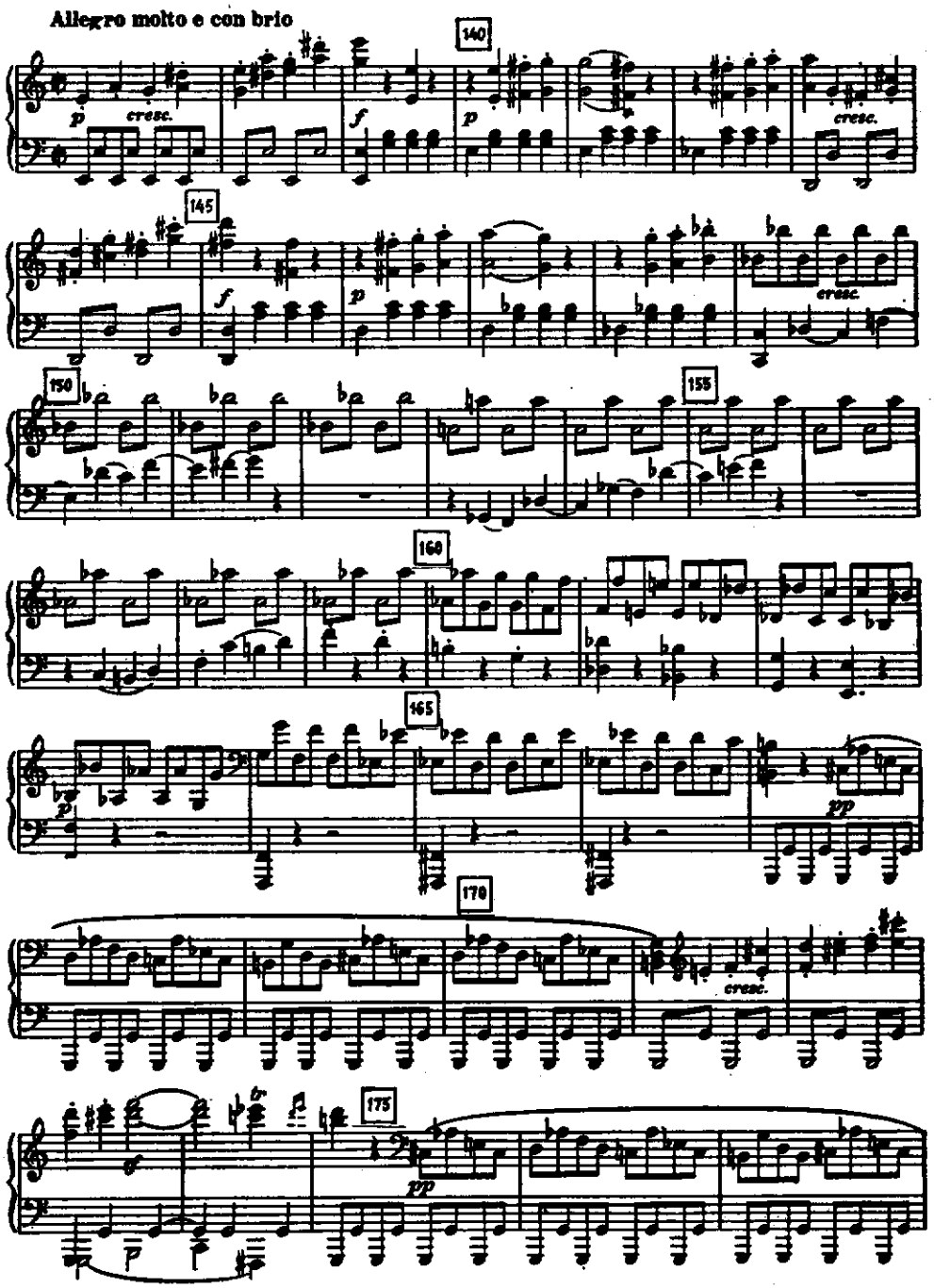
Koda započinje, kao i razvojni deo, fragmentom iz uvoda u laganom tempu (t. 295 — 298), za kojim sledi reminiscencija na I temu (t. 299 — 310).



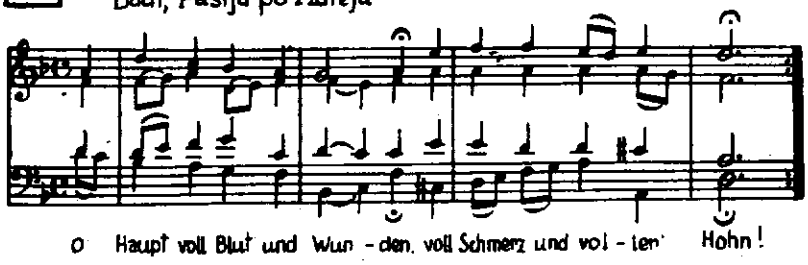

Allegro di molto e con brio
15
cresc.
20
(p)
(ff)
cresc.
25
30
35
cresc.
40
45
50


55
60
65
70
75
(rf)
80
85
decresc.
90
pp
p
95
cresc.


100
105
cresc.
110
115
cresc.
120
125
130
1.
2.
Tempo I
135
decresc.
attacca subito Allegro
molto e con bri


Allegro molto e con brio
140
145
150
155
160
165
170
175
p
cresc.
f
pp

250 Bach, Pasija po Mateju



I protestantski horali vrlo često su služili kao cantus firmus u vokalnim i instrumentalnim delima (kantatama, horalnim predigrama, horalnim fugama i sl.; vidi poglavlje 31 i 83). Takvih primera ima naročito kod Bacha, ali i docnije (npr. duet oklopnika iz Mozartove „Čarobne frule" počiva na horalnom napevu „Ach Gott vom Himmel"; Mendelssohn u „Reformacijskoj simfoniji" i Reger u 100. psalmu upotrebljavaju Lutherov horal „Ein' feste Burg"; Berg upliće u svoj violinski koncert horal „Es ist genug". I lagani stav Beethovenovog gudačkog kvarteta op. 132 — sa podnaslovom „Pesma zahvalnica prezdravelog" — inspirisan je horalom).

72. Muzika vizantijske crkve

Vizantijska crkvena muzika proizišla je iz istog izvora kao i muzika zapadne crkve, te stoga pokazuje i slične načine pevanja — od svečane recitacije (tzv. „ekphonesis") do melizmatičnih „alleluia", analogno gregorijanskom akcentusu i koncentusu. Melodijska ornamentika (često protkana hromatikom), uopšte uzev, bogatija je u vizantijskom pevanju, koje se nalazilo pod jačim orijentalnim uticajima, nego u pevanju zapadne crkve.

U tekstove pesama se već od IV veka uvodi strofičnost, tako da su muzički oblici jednovremeno i pesnički oblici. Najvažniji među njima su himne, koje se pojavljuju u nekoliko raznih vidova. Tako je tropar (troparion) u početku predstavljao umetke u tekst psalama, a docnije se osamostalio, dostigavši vrhunac razvoja u VI—VII veku. U isto vreme se razvio i kondak (kontakion), sastavljen od 20 i više strofa, od kojih svaka ima refren, a početna slova stihova obrazuju akrostih. Kasnija vrsta himni je kanon (bez ikakve veze sa istoimenim polifonim oblikom!), koji se pojavio u VII—VIII v.; on se sastoji iz 9 oda, a svaka od njih iz nekoliko strofa. Najznatniji autor tropara i kondaka bio je Roman (VI v.), a kanona — Jovan Damaskin (VIII v.).

U docnijem periodu vizantijska muzika je pretrpela znatne orijentalne (naročito arapske) uticaje, ali je i sama snažno uticala na razvoj crkvene muzike kod mnogih naroda Istočne Evrope: Rusa (tzv. „znamjonij raspjev" — jednoglasno pevanje ruske crkve), Srba, Bugara, Rumuna. Dok su se u zapadnoj crkvi srazmerno rano počeli upotrebljavati instrumenti, istočna crkva je do danas zadržala isključivo a cappella pevanje, u prvobitnoj jednoglasnosti ili (tek od XVII v.) u višeglasnoj obradi. (Vidi kraj poglavlja 84.)

73. Jugoslovenska narodna pesma

Obimnu i još uvek nepotpuno proučenu problematiku formalne i tonalne strukture naših narodnih pesama možemo ovde dotaći samo u najkraćim potezima.

Sve što je kod naših narodnih igara (poglavlje 19) bilo rečeno o bogatstvu i raznovrsnosti narodnog umetničkog izraza, o njegovoj povezanosti sa životom, njegovom iskorišćavanju u delima umetničke muzike — važi u punoj meri i za narodne pesme. U njima se ogleda čitav onaj složeni kompleks faktora — rasnih, antropogeografskih, istorijskih, socijalno-ekonomskih — koji su učestvovali u formiranju duha, karaktera i temperamenta određene etničke grupe. One idealizuju istorijsko-legendarnu prošlost, a realno, ali poetski, odražavaju i prate zbivanja iz svakodnevnog života — rad, običaje, radosti i bolove. Jednom rečju, one su izraz psihe i odraz celokupnog života naroda.

Prema sadržaju uobičajena je podela narodnih pesama na dve osnovne grupe: epske i lirske.

Epske pesme

Epske (junačke) *pesme* izvode se pretežno uz pratnju gusala. Muzička komponenta je u njima podređena literarnoj, ali zato ne manje interesantna. Guslar peva stih za stihom teksta, improvizujući sve nove i nove, veoma slobodne varijante izvesnog ritmičko-melodijskog obrasca. Obim melodije je prilično uzan, a intervali se često znatno razlikuju od temperiranih. Jednoglasna instrumentalna pratnja najčešće se priljubljuje vokalnoj melodiji, ne krećući se ipak unisono s njom (ovakav tip dvoglasja naziva se *heterofonija*). Kratke pauze pevača između stihova ispunjene su obično instrumentalnim ornamentima, a naročito bogate melizmatičke odlomke improvizuje guslar pred početak pevanja i u dužim prekidima između dva krupna odseka teksta.

251

(Po zapisu B. Bartoka)

Ej, do-vo-du ko-nje sed-le-ni-ke, (N)-ni-kad a-ge

Gusle

O specifičnom muzičkom obliku u guslarskim pesmama teško se može govoriti, premda se za takvo nizanje melodijskih fraza upotrebljava oznaka *„litanijski oblik“*.

Lirske pesme

Lirske (ženske) *pesme*, izvođene većinom bez instrumentalne pratnje, odlikuju se vanrednom raznolikošću sadržaja: među njima se nalaze ljubavne, svadbarske, žetelačke, sedelačke, pečalbarske, obredne pesme (slavske, lazaričke, dodolske, koledarske, krstonoške), pesme uz igru, tužbalice, uspavanke, dečje pesme itd. Muzika je u njima ravnopravna komponenta, a katkad i istaknutija nego sam tekst. Stoga ćemo na lirskim pesmama načiniti kratak pregled ritmičko-melodijskih, tonalnih i formalnih odlika naše narodne pesme.

Ritam i metar

Ritmika većinom pruža čvrstu i određenu okosnicu melodijskoj liniji. Ređi su tipovi napeva neodređenog, iracionalnog ritma, zasnovani bilo na recitovanju teksta (slično guslarskom pevanju), bilo na bujnoj melizmatici orijentalnog porekla (bosanska muslimanska popevka). U *metričkom* pogledu značajna je česta pojava mešovitih taktova, kao i smena raznih vrsta taktova. U tome prednjači Makedonija (vidi primer 252), ali kako mešovite taktove nalazimo i u drugim krajevima (prim. 267), to njihovu rasprostranjenost ne možemo objasniti samo orijentalnim uticajima.

252

(Zapisao K. Manojlović)

Vse-lo se če-šma gra-de-še, vse-lo se če-šma gra-de-še,

du, du, du-ru, du-ru, du, du, du, du, du, du,

du, du-ru, du, du, du, du, du, du.

Melodija

Melodijska linija se pretežno kreće u malim intervalima (sekunde, terce); stoga krupniji melodijski skokovi imaju utoliko veću ekspresivnu snagu. Obim melodije katkad je skučen na svega 2—3 tona (često u Bosni — vidi prim. 256); kod velikog broja napeva obuhvata kvintu ili sekstu, a nisu retke ni razvijene melodije šireg obima, koji dostiže pa i premaša oktavu (Slovenija, Međumurje, Dalmacija, ali i Srbija, Makedonija). U izvesnim tipovima pevanja (npr. „ojkanje" u Lici i dalmatinskom Zagorju) nalazimo — kao i u guslarskim pesmama — glisando, tremolando i intervale koji veoma odstupaju od evropskog tonalnog sistema, što sve svedoči o dubokoj starini ovakvih napeva.

Višeglasje

Pored jednoglasnog pevanja, koje u mnogim krajevima preovlađuje, postoji u našoj narodnoj muzici i nekoliko tipova *višeglasja*, koji su u tesnoj vezi sa tonalnim osobinama melodija.

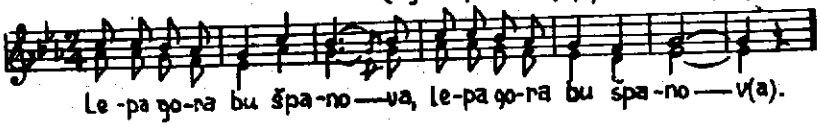
1) Višeglasje u smislu evropske funkcionalne harmonije nalazimo u Sloveniji (koja se graniči sa alpskim muzičko-folklornim područjem) i Dalmaciji (gde je gradska popevka u izvesnoj meri pod italijanskim uticajem). Durski tonalitet preovlađuje; harmonija se pretežno ograničava na glavne stupnjeve T, S, D (a često samo na T i D).

2) Dvoglasje u paralelnim tercama — sa više ili manje jasno izraženim harmonskim funkcijama, ili uopšte bez njih — veoma je rasprostranjeno, u nekoliko vidova:

a) sa završetkom na toničnoj velikoj terci dura (pretežno Slovenija, Hrvatska, Dalmacija):

253

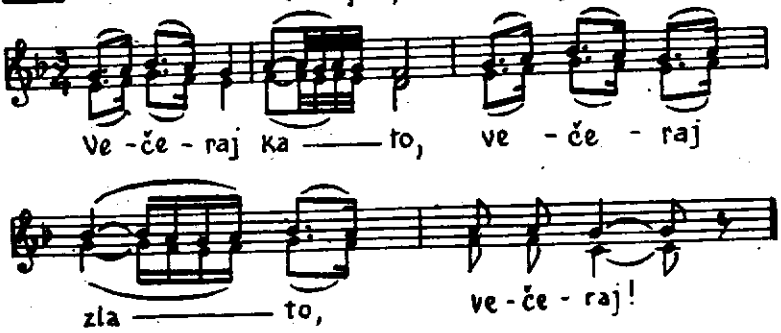
(Žganec, Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja)



b) sa završetkom na čistoj kvinti (pretežno Srbija, Vojvodina, Slavonija; o tonalnim osobinama ovih melodija vidi dalje):

254

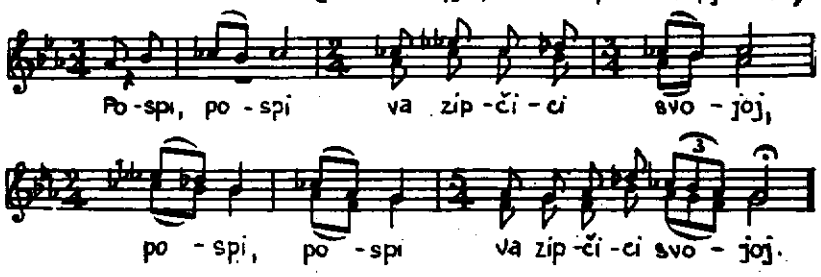
(Vasiljević, Narodne melodije iz Sandžaka)



c) primitivno dvoglasje u malim tercama na osnovi istarske lestvice, sa završetkom unisono (čakavsko područje, naročito Istra):

255

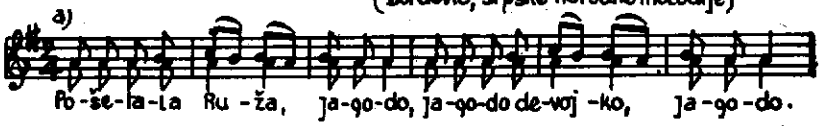
(Matetić-Ronjgov, Čakavsko-primorska pjevanka)



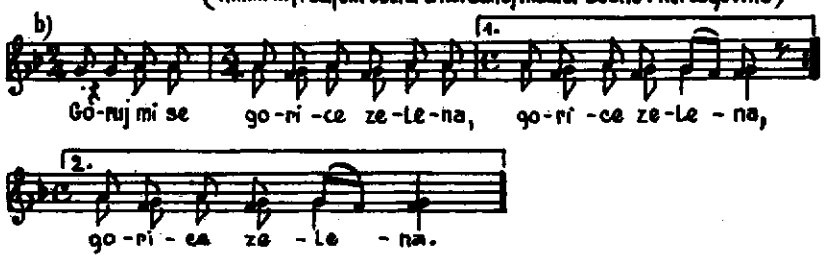
3) Još neki primitivni tipovi višeglasja sreću se u Bosni, Hercegovini, Srbiji, Crnoj Gori: melodiju prati ležeći glas (*bordun*), ili dva glasa imaju slične ali nejednake melodijske pokrete (*heterofonija*), tako da među sazvučjima preovlađuju prime i sekunde — čak je i završetak vrlo često na velikoj sekundi:

256

(Đorđević, Srpske narodne melodije)



(Rihtman, Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine)

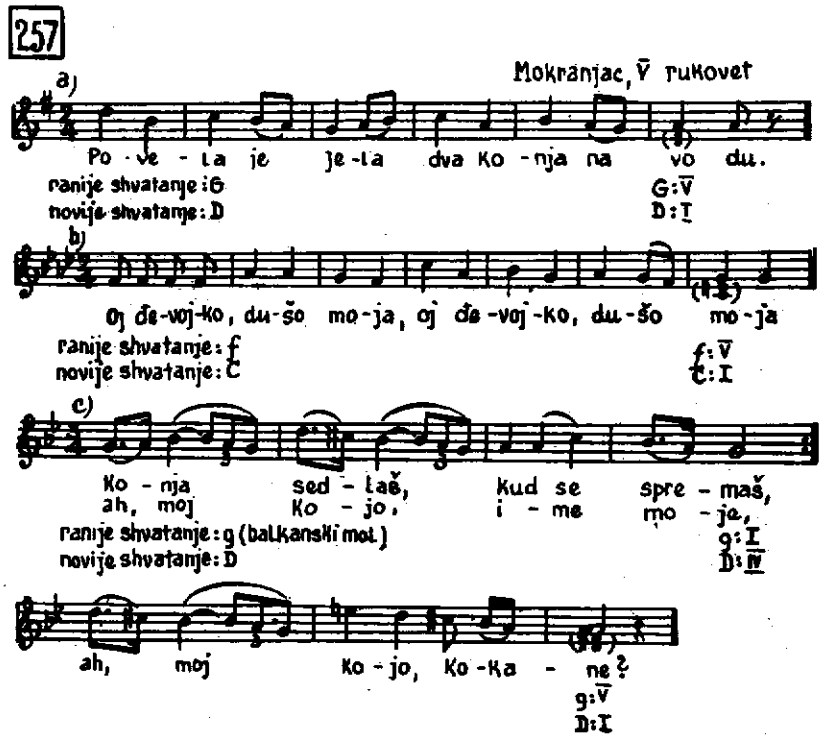


Tonalne osobine jednoglasnih melodija

Što se tiče jednoglasnih melodija, one samo neznatnim delom pripadaju modernom duru ili molu. Modalne lestvice — najčešće eolsku i dorsku, katkad s tragovima pentatonike — nalazimo najjasnije izražene u Međumurju (vidi prim. 270), zatim u Makedoniji. A najveći deo jednoglasnih napeva iz centralnih i istočnih oblasti naše zemlje (Bosna, Hercegovina, Srbija, Makedonija) pripada tonalnim osnovama kojima odgovaraju gore navedeni dvoglasni primeri pod 2a, b i c. Naročito je česta grupa 2b sa svoja tri lestvična obrasca, koje su naši stariji teoretičari tumačili kao dur (primer 257 a), mol (257 b) i balkanski mol (sa povišenim IV i VI stupnjem; 257 c) — uvek sa završetkom melodije na II stupnju, tj. na kvinti dominantne harmonije. Prema novijim shvatanjima[1]) treba završni ton melodije smatrati za kvintu durske tonike (u dvoglasju se, kao što je gore rečeno, javlja ova kvinta kao potpuno stabilno sazvučje sa završnim — dakle to-

[1]) M. Vasiljević, Tonalne osnove našeg muzičkog folklora; M. Živković, Rukoveti Stevana Mokranjca.

ničnim — karakterom). Takav završetak, prema tome, ima u melodijama ovih tipova značenje potpune kadence; drukčiji završeci melodijskih fraza predstavljaju nepotpune kadence ili polukadence. (O tome je potrebno voditi računa pri formalnoj analizi napeva.)



Orijentalni uticaj je očigledan u melodijama tipa 257 c (prekomerna sekunda!), rasprostranjenim u Bosni (muslimanska gradska popevka), Srbiji, Makedoniji (gde, međutim, završni ton melodije nema funkciju kvinte, već osnovnog tona lestvice). Izvestan uticaj na tonalne karakteristike pomenutih područja mora se pripisati i lestvičnim obrascima (tzv. „glasovivima") vizantijske crkvene muzike.

Tekst i melodija

Napevi naših narodnih pesama većinom su kratki, tako da se ponavljaju sa svakim novim stihom ili distihom teksta. To je, dakle, princip *strofičnosti*. Međutim, kako se prave strofe od 3—4 ili više stihova retko obrazuju, možemo i ovde reći da pesma u celini ima *„litanijski oblik"*. Tvorevine slične strofi mogu se izgraditi proširenjem teksta — a time i napeva, koji često tek na taj način dobija potrebnu zaokruženost. Ovakva proširenja se postižu raznim postupcima: bilo *ponavljanjem stiha* ili *dela stiha* (pri čemu se melodijska fraza može takođe ponavljati, ili dalje razvijati), bilo različitim *dodacima: pripevima* (refrenima), *umetnutim rečima* (koje se, kao i pripevi, ponavljaju bez promene u svakom sledećem stihu), *uzvicima* na početku ili kraju melodije (ej! oj! i! — ovamo možemo ubrojati i već pomenuto „ojkanje", koje uokviruje sam stih pesme, stvarajući time neku vrstu sheme **a b a**).

Evo nekoliko primera proširenja napeva pomoću ponavljanja, umetaka i refrena:

258

a) Mokranjac, XI rukovet

Ka - lu - ge - re, cr - na du - šo, aj - de de,

ka - lu - ge - re, cr - na du - šo, aj - de de!

b) Mokranjac, XV rukovet

O - ba - sja - la me - se - či - na, vaj, vaj, aj - de,

o — ba - sja - la me - se - či - na.

c) Mokranjac, VIII rukovet

Raz - gra - na se gra - na jor - go - va - na,

raz - gra - na se gra - na jor - go - va - na;

of, ne - ka, ne - ka, ne - ka, gra - na jor - go - va - na,

of, ne - ka, ne - ka, ne - ka, gra - na jor - go - va - na.

Oblik melodija

Oblik napeva u većini slučajeva pokazuje izvesnu pravilnost u pogledu broja, dužine i rasporeda melodijskih fraza. Broj fraza je najčešće 2—4, iako ima i razgranatijih napeva sa više delova; dužina fraza se kreće većinom između 2 i 4 takta. Formalne sheme tipične za evropsku muziku (npr. dvodelnost tipa **a a b a**, trodelnost tipa **a b a**) ovde se retko javljaju. Umesto njih sreće se niz drugih shema, među kojima su najčešće sledeće: **a a, a b, a b b, a b c, a b a b, a a b b, a b c d** itd.; slova označavaju melodijske fraze (koje bi u evropskoj muzici odgovarale dvotaktima ili rečenicama, tako da, npr., **a b** ne treba shvatiti kao dvodelnu pesmu od dva perioda!).

Navedimo izvestan broj primera za razne formalne sklopove:

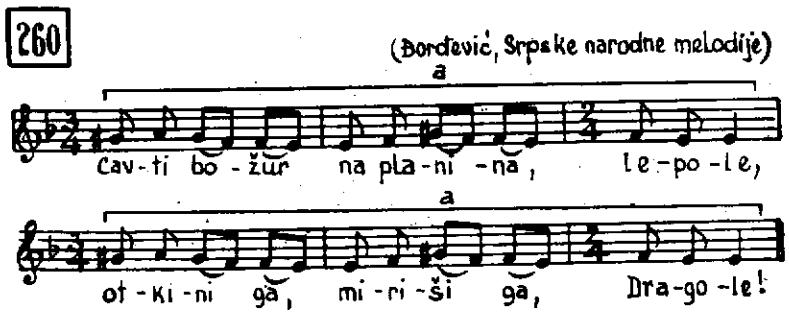
a (ovako kratke, jednodelne melodije predstavljaju izuzetak):

259

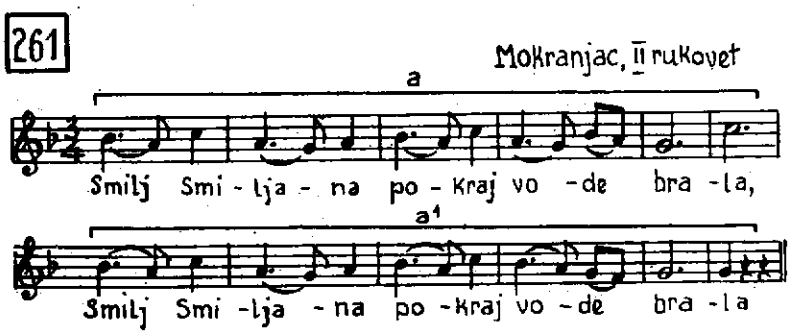
(Vasiljević, Narodne melodije iz Sandžaka)

Bu - gar - ka de - voj - ka
Iz Bu - gar - ske - do - šla itd.

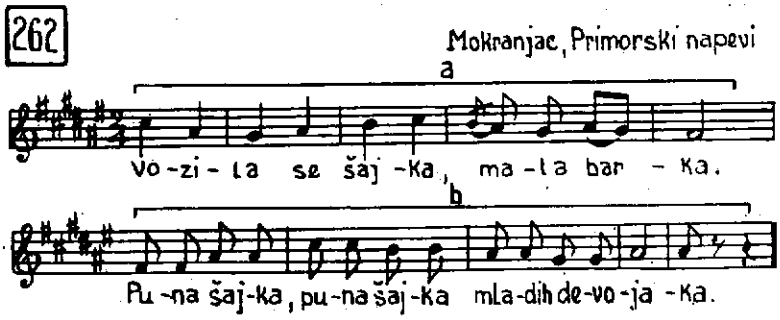
a a (tj. ponovljena fraza):



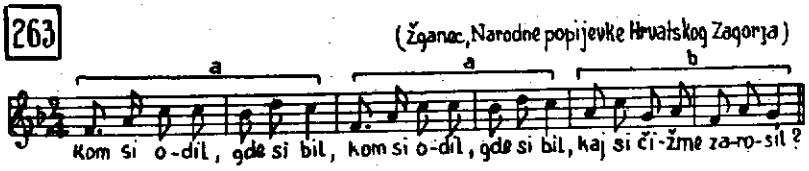
a a₁ (odgovara periodu):



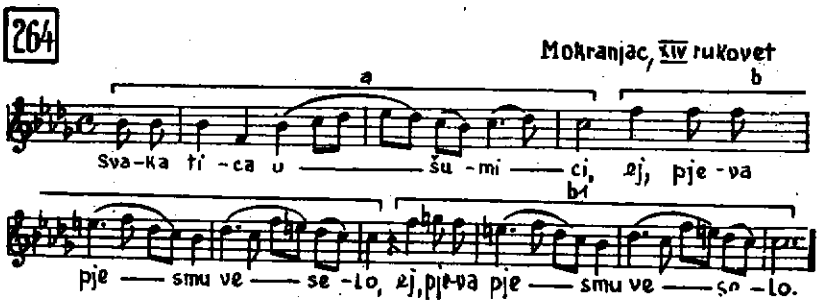
a b:



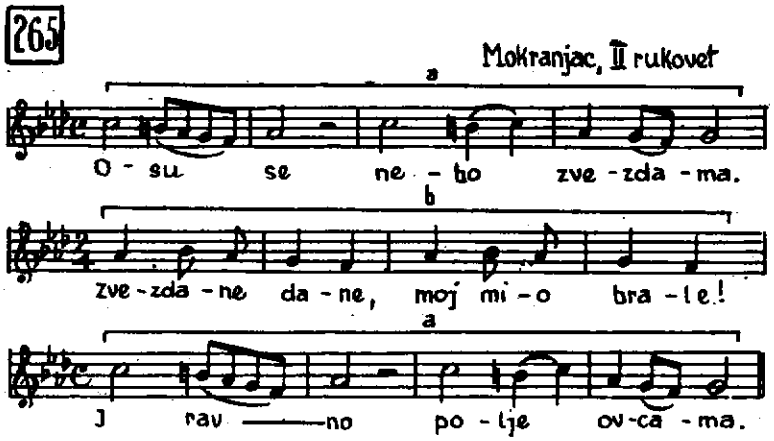
a a b („bar"; nije čest):



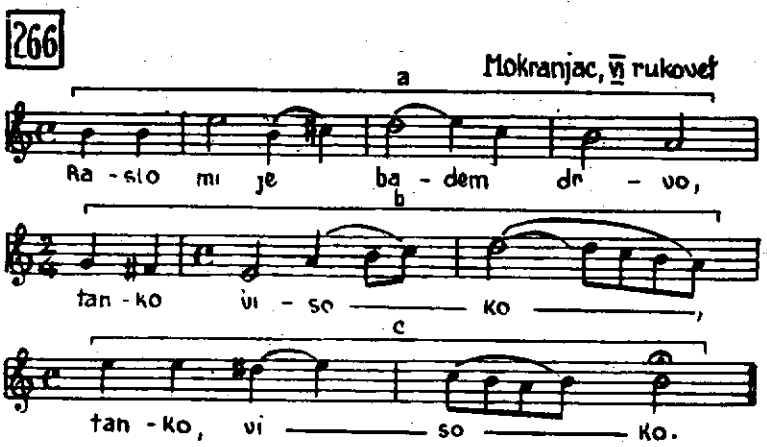
a b b₁:



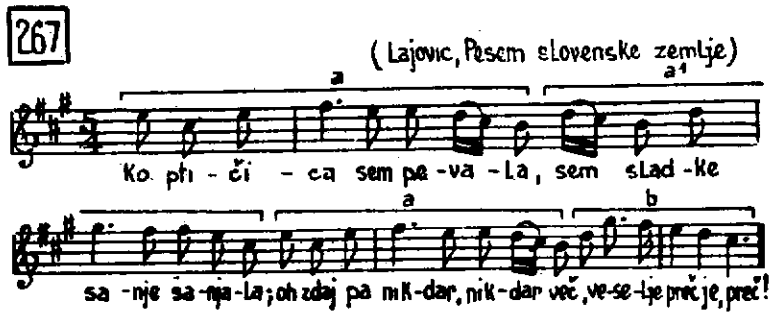
a b a (podseća na trodelnu pesmu, ali ima dvostruko manji broj taktova; retkost):



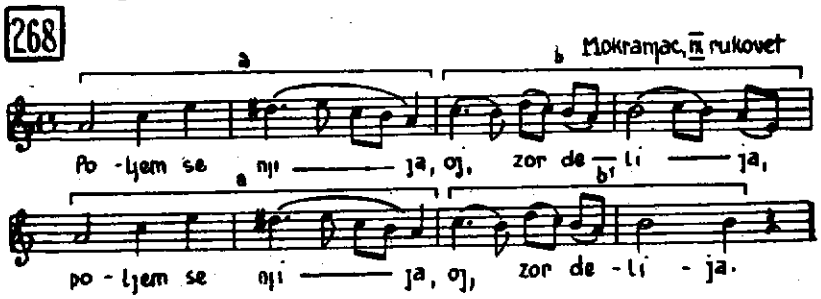
a b c:



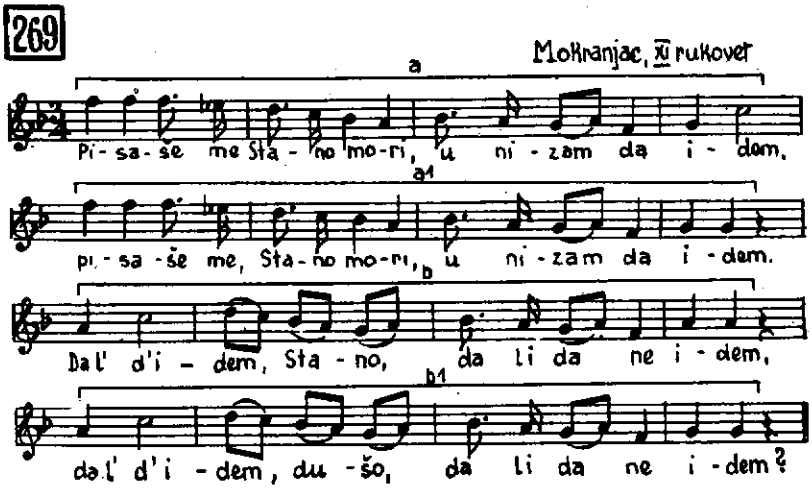
a a₁ a b (period):



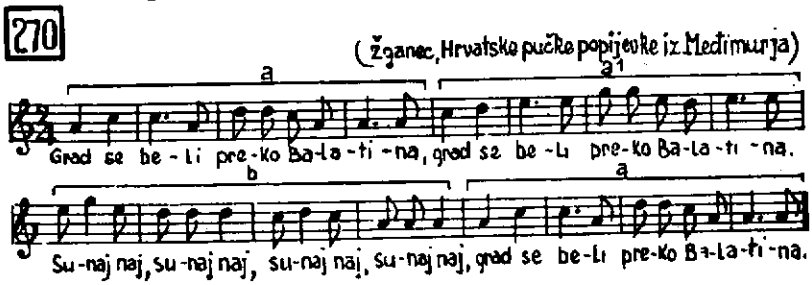
a b a b₁ (period sa dva tematska elementa u svakoj rečenici):



a a₁ b b₁ (odgovara dvodelnoj pesmi bez reprize, od dva perioda):

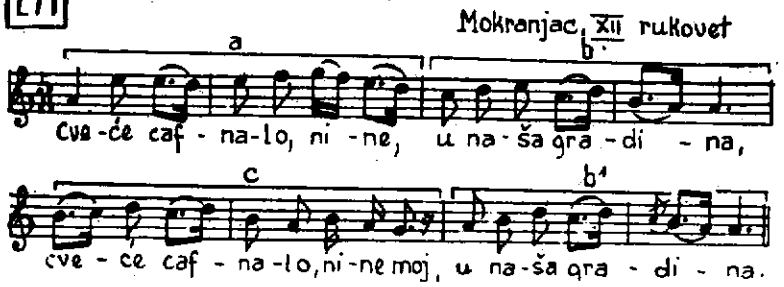


a a₁ b a (odgovara dvodelnoj pesmi prelaznog tipa; retkost):



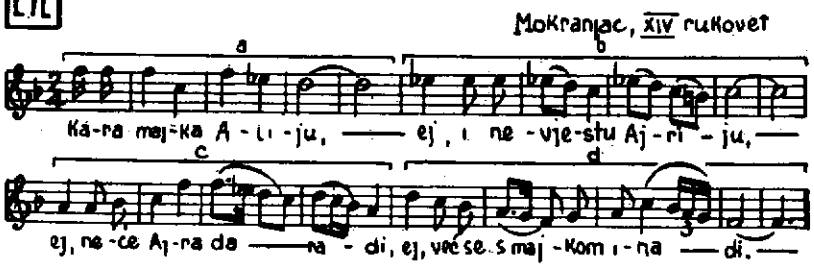
a b c b_1:

271



a b c d:

272



Kao što se vidi iz niza gornjih primera, asimetrična građa melodije i obrazovanje trotakta, petotakta i sličnih celina ne predstavljaju retkost. (Vidi i ranije primere: 45 c, d, 73 c.) No iz njih se vidi i to da ovakve konstrukcije imaju svoju logiku i zakonitost, i da u znatnoj meri doprinose svežini i bogatstvu oblika naših narodnih pesama.

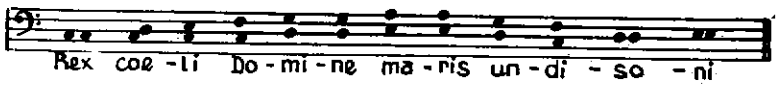
74. Rani polifoni oblici

Premda višeglasje postoji u izvođačkoj praksi mnogih primitivnih naroda, u evropskoj umetničkoj muzici ono se javlja tek u IX veku.

Organum

Najstariji vid višeglasja je *organum*. Gregorijanskom napevu (vox principalis) dodaje se nov, niži glas (vox organalis); oni se kreću u paralelnim kvartama, obično počinjući i završavajući jednozvukom.

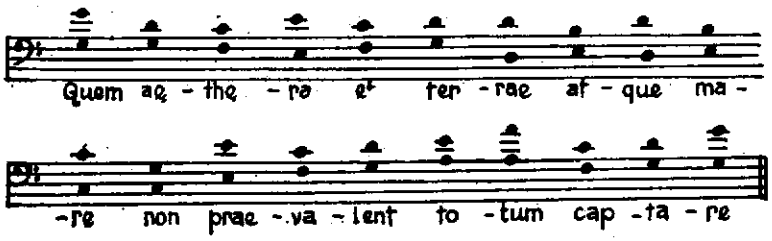
273



Diskantus

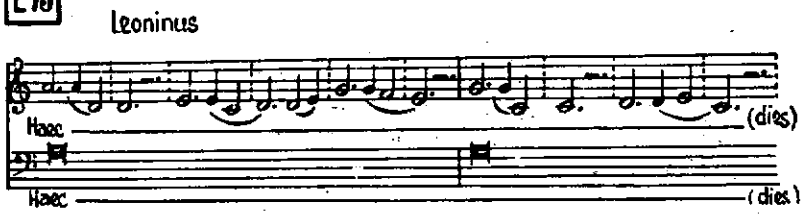
Nasuprot paralelnom kretanju glasova u organumu, u XI—XII veku javlja se i suprotno kretanje. Na njemu se zasniva *diskantus* (discantus), kod koga je dodati glas iznad cantus firmusa, a obrazuje sa njim savršene konsonance — kvinte i oktave.

274



Za to vreme je i organum evoluirao, prihvativši i suprotno kretanje iz diskantusa. U XII v. sreću se organumi kod kojih je cantus firmus („tênor") u donjem glasu (sudeći po dugim notnim vrednostima, možda je izvođen instrumentalno), a nad njime se razvija dodati glas u bogatim melizmima. Ovaj gornji glas biva ubrzo — kod Leoninusa — ritmiziran uz upotrebu tzv. modusa (ritmičkih obrazaca u trodelnom metru, koji se stalno ponavljaju):

275



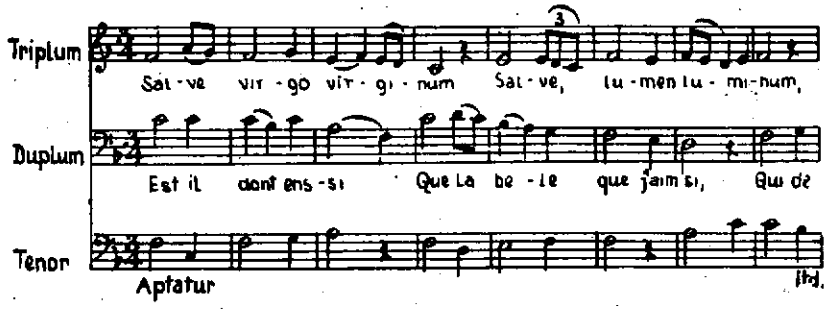
Oko 1200. godine Perotinus piše organume u 3—4 glasa, takođe primenjujući modalnu ritmiku gornjih glasova nad izvanredno dugim tonovima tenora. Naziv „organum" je u to vreme već izgubio prvobitni smisao, i označava višeglasnu kompoziciju rađenu na gregorijanski cantus firmus — za razliku od **konduktusa** (conductus), kod koga je cantus firmus originalna tvorevina kompozitora, a tekst može biti i svetovni. **Konduktus**

U XIII veku javljaju se novi oblici: motet, rondelus, hoketus.

Francuski *motet* (motetus) XIII—XIV veka nema sličnosti sa docnijim renesansnim motetom. On predstavlja višeglasnu — po pravilu troglasnu — kompoziciju: u donjem glasu (tenor) nalazi se cantus firmus, obično uzet iz gregorijanskog horala i verovatno izvođen na instrumentu, a nad njim zvuče dve druge melodije (duplum — zvan takođe motetus, i triplum) sa raznim ritmovima i tekstovima (često se kombinuju duhovni i svetovni, latinski i francuski tekst!). **Motet XIII—XIV veka**

Tzv. „izoritmički" motet XIV veka (npr. kod Machauta) sastoji se od više odseka koji su ritmički istovetni, iako po melodijskom sadržaju međusobno različiti.

276



Rondelus

Rondelus (rondellus, rota) primenjuje princip imitacije i predstavlja začetak kanona. Najpoznatiji je primer tzv. „Letnji kanon" („Sumer is icomen in"), dvostruki kanon za 6 glasova, čiji je autor verovatno John of Fornsete.

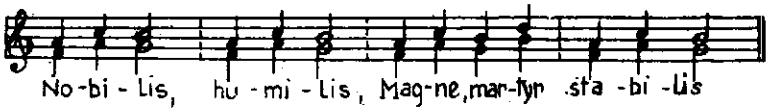
Hoketus

Hoketus (hoquetus, ochetus) je višeglasni oblik koji se odlikuje čestim naizmeničnim pauziranjem glasova.

Gimel

Od XIII veka uvode se u višeglasje terce i sekste, i to najranije u Engleskoj. Dvoglasni oblik je *gimel* (gymel), u paralelnim tercama:

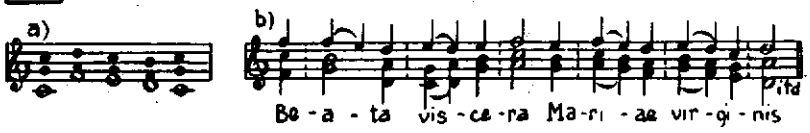
277 Himna sv. Magnusa



Fo-burdon

Troglasni oblik se naziva *fo-burdon* (franc. faux-bourdon = lažni bas): sastoji se od paralelnih sekstakorada, a samo prvo i poslednje sazvučje sadrže kvintu i oktavu (vidi shematski primer 278a). Stariji vid (tzv. „engleski diskant") improvizovao se na cantus firmus u donjem glasu. Slobodniji oblici (primer 278 b) upliću i druga sazvučja, te se stoga notiraju; isto važi za kasniji, više polifono rađeni tip sa cantus firmusom u gornjem glasu (Dufay).

278



U XVI—XVII veku nazivom „falso bordone" označava se jednostavna, homofona harmonizacija liturgijskog napeva recitativnog karaktera — kao višeglasni akcentus, koja se više ne služi isključivo paralelnim sekstakordima.

75. Vokalni oblici renesanse

Princip imitacije, koji se prvi put pojavio u rondelusu, postao je u XV veku — zaslugom Flamanaca — najvažniji način kontrapunktskog rada, potisnuvši u pozadinu tehniku cantus firmusa, koja je dotle preovlađivala.

Motet XV—XVII veka

Pored mise (vidi poglavlje 84), *motet* je najznačajniji oblik renesansne *duhovne* muzike. Sa starofrancuskim motetom, opisanim u prethodnom poglavlju, on ima zajedničko samo ime. Renesansni motet je višeglasna kompozicija za hor a cappella, pisana bez upotrebe cantus firmusa na latinski (po pravilu biblijski) tekst. Cvetao je u XV—XVII veku; ističu se dela Josquina des Prés, Willaerta, Palestrine, Lassa, A. i G. Gabrielija, Gallusa, Vittorije, Anerija i drugih.

Oblik moteta se izgrađuje u zavisnosti od teksta. Svaki *nov odlomak teksta* donosi *novu temu*, koja se zatim imitira u ostalim glasovima, da bi posle kratke obrade ustupila mesto sledećoj temi. Na taj način, motet se sastoji od niza međusobno povezanih odseka koji su tematski različiti; međutim, kontrasti između tema nisu znatni i ne ugrožavaju jedinstvo

oblika, a na granicama odseka izbegavaju se jasne cezure (npr. izlaganje nove teme počinje pre no što su ostali glasovi kadencom završili prethodni odsek). Pojedini odseci mogu biti rađeni i u slobodnoj polifoniji (bez imitacija) ili čak homofono.

Ima moteta sastavljenih od 2—3 krupna zasebna dela (nalik na stavove), od kojih je svaki rađen na gore opisan način.

Navedimo kao primer početke odseka iz jednog Vittorijinog moteta. Prvi i treći odsek sprovode temu imitaciono kroz sve glasove, a drugi — kroz dva para glasova.

279 Vittoria, Motet „O magnum mysterium", I deo

a) o - mag - num my - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa -

o — mag - num my - ste - ri - um etc.

cra - men - - - - - - - - - - - - - - - - tum, o

o mag - num my -

mag - num my - ste - ri - um etc

b)

mag - num my - - tum, ut a - ni - ma - li -

ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi -

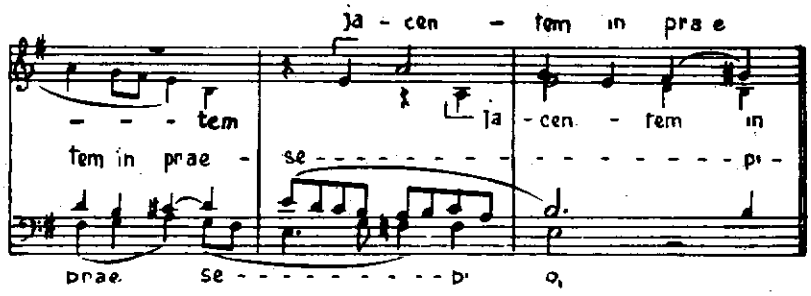
- a vi - de - rent Do - mi -

c) - num na - - - - - - - - - - - - - - tum,

- num na - - - - - - tum, ja - cen - - -

- num na - tum, ja - cen - - -

ja - cen - tem in



Docniji razvoj moteta

Krajem XVI i u XVII veku, zahvaljujući razvoju vokalno-instrumentalne muzike, pišu se i moteti u kojima učestvuju instrumenti (Byrd, Schütz). Pri tome se vokalni ansambl — pod uticajem monodijskog stila — svodi ponekad na jednog solistu ili nekoliko njih, uz pratnju kontinua (npr. kod našeg Lukačića). Takvi moteti čine prelaz ka duhovnoj kantati. — Bachovi moteti su, kao i moteti XVI veka, pisani za hor a cappella, ali na nemački tekst. Oni se sastoje od više stavova (fugirani horovi, obrade protestantskih horala), tako da se samo po nedostatku orkestarske pratnje razlikuju od kantate. — Iz novijeg doba poznati su Brahmsovi moteti.

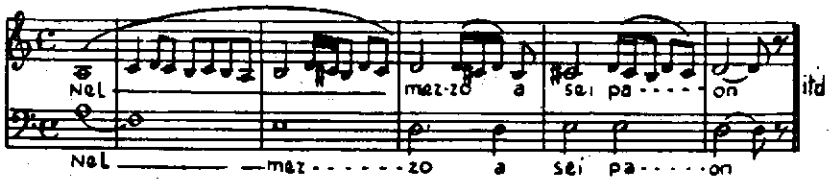
Višeglasno komponovane himne, psalmi, responzorijumi i dr. predstavljaju ostale duhovne oblike renesanse.

Svetovni oblici XIV veka

Značajniji razvoj višeglasne *svetovne* muzike počinje sa „Ars nova" u XIV veku. U Italiji se neguju sledeći oblici:

Madrigal, sasvim različit od istoimenog oblika XVI veka, o kome će kasnije biti reči. Madrigal XIV veka je pisan za 2—3 glasa, od kojih donji može biti i instrumentalan. Sve strofe se pevaju na istu melodiju, a svakoj se priključuje refren (tzv. ritornel) sa novom melodijom.

280 Johannes da Florentia, Madrigal



Balada (ballata), za 1 vokalni i 1—2 instrumentalna glasa, sa refrenom na početku i posle svake strofe.

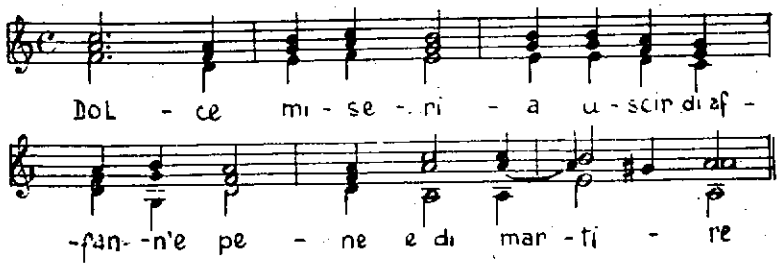
Kaća (ital. caccia = lov), troglasna, sa kanonski vođenim gornjim glasovima; često sadrži opisne momente iz lova i sl.

Francuska muzika XIV veka (Machaut) služi se, pored starog vokalno-instrumentalnog moteta (str. 213), naročito oblikom balade.

Svetovni oblici XV—XVI veka

Krajem XV i početkom XVI veka omiljene su u Italiji *vilote* (villota), *frotole* (frottola), nešto kasnije *vilanele* (villanella), *kanconete* (canzonetta), *pokladne pesme* (canti carnascialeschi). To su pesme bliske narodnoj melodici, živog ritma (neke od njih su prave pesme uz igru, zvane *ballo* ili *balletto*). Njihova faktura je jednostavna, katkad čak namerno primitivna (upotreba paralelnih kvinti):

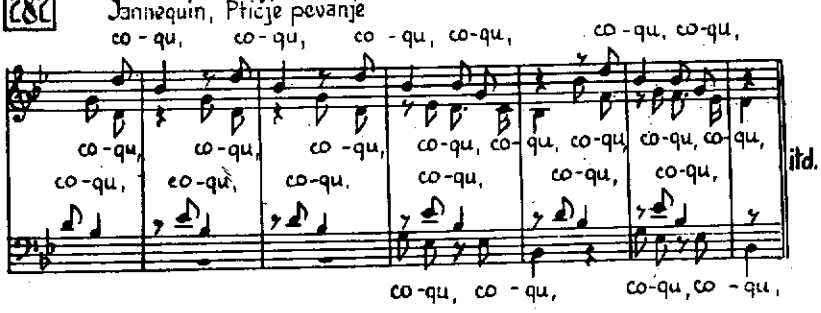
281 G.L. Primavera, Villanella



Pretežno su homofone, sa melodijom u sopranu; to naročito važi za frotolu, koja se najzad pretvorila u jednoglasnu pesmu uz pratnju laute. Česti su refreni „fa-la-la" i sl. Ovakve popevke pisali su Tromboncino, Cara, Gastoldi, Vecchi, Donati i dr., a među njihovim prerađivačima za glas i lautu nalazi se i Franciscus Bossinensis (Franjo Bosanac).

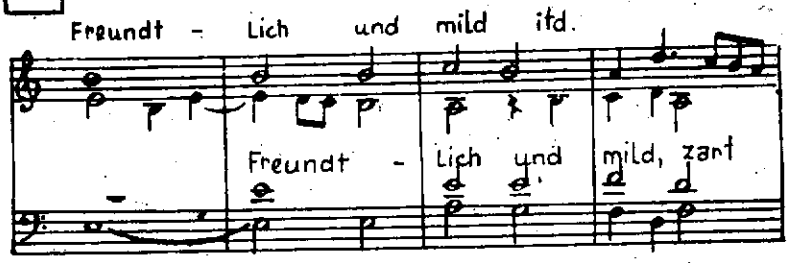
Flamanska i francuska svetovna horska pesma (*chanson*) predstavljena je bogatom literaturom XV i XVI veka (Dufay, Binchois, Josquin des Prés, Costeley, Le Jeune, Lasso i dr., a naročito Jannequin, u čijim delima najjasnije dolaze do izražaja pitoreskni i programski elementi, česti u francuskoj pesmi).

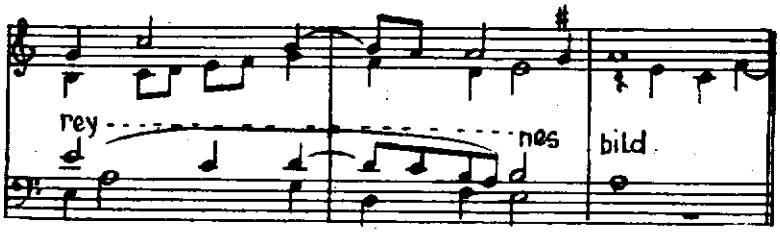
282 Jannequin, Ptičje pevanje



U Nemačkoj se takođe neguje višeglasna horska pesma, dosledno kontrapunktski rađena. Melodija — često narodnog porekla — obično je poverena tenoru (otuda naziv „tenorska pesma"), a ostali glasovi obrađuju njene motive.

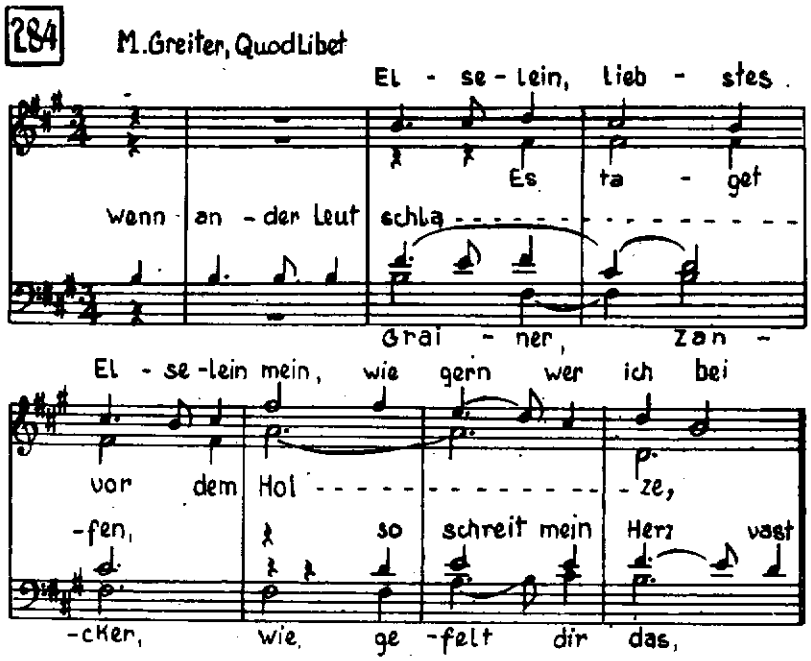
283 H. Isaak





Predstavnici ovakve pesme su Isaak, Senfl, Finck, Hofhaimer; docnije Hassler unosi u nju vedri duh italijanskih kanconeta.

Naročit oblik pesme bio je kvodlibet (lat. quodlibet = „prema želji", „kako vam drago"), obično šaljivog sadržaja; u njemu su istovremeno zvučale melodije nekoliko raznih pesama, vešto kontrapunktski kombinovane. (Instrumentalnim kvodlibetom završava Bach svoje „Goldberg-varijacije".)



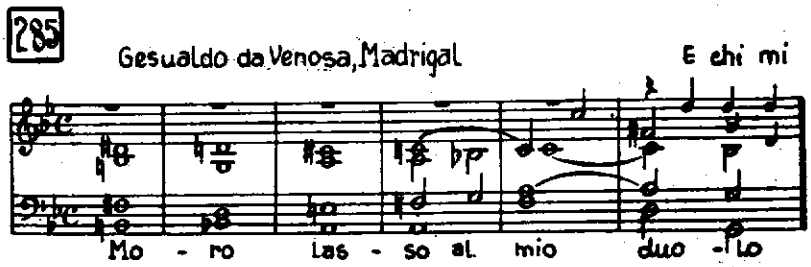
Madrigal

Najviši rod svetovne a cappella pesme je *madrigal*, čiji glavni procvat pada u drugu polovinu XVI i početak XVII veka. Razvio se oko 1520. iz frotole i njoj sličnih oblika — uvođenjem imitacione obrade i davanjem teksta svima glasovima. S početka je bio četvoroglasan, a docnije petoglasnost postaje pravilo. Tekst je na narodnom jeziku (pre svega italijanskom); pretežno se bira ljubavna ili opisna lirika (stihovi Petrarke, Ariosta, Tassa i dr.). Ima, međutim, i duhovnih madrigala, koji se od moteta razlikuju time što im tekst nije biblijski i latinski, već uzet iz duhovne poezije na narodnom jeziku.

Među istaknutim madrigalistima nalaze se: Flamanci — Verdelot, Arcadelt, da Rore, Willaert, Lasso; Italijani — Festa, Palestrina, oba Gabrielija, Vecchi, a naročito Marenzio, Gesualdo da Venosa i Monteverdi; Englezi — Byrd, Gibbons, Dowland, Morley, Wilbye, Weelkes itd.

Višeglasna obrada madrigala slična je obradi moteta, ali slobodnija i često više naginje homofoniji. Ritmika je gipkija i bogatija, metrika katkad promenljiva — u skladu sa sadržajem teksta. Kontrasti među odsecima mogu biti izrazitiji no u motetu; sreće se i ponavljanje pojedinih

odseka, čega takođe u motetu nema. Naročito je karakteristično za madrigal diskretno, ponekad i naivno *tonsko slikanje* pojedinih momenata iz teksta.Docnije se ono produbljava u psihološko slikanje, što dovodi do subjektivizma i primene novih izražajnih sredstava — disonance i hromatike (npr. hromatske veze tercno srodnih akorada; predstavnici „hromatskog madrigala" su da Rore, Marenzio, a naročito da Venosa).



U završnoj fazi razvoja madrigala — krajem XVI veka — javljaju se dve podvrste:

Praćeni i dramatski madrigal

a) p r a ć e n i m a d r i g a l, u kome instrumenti udvajaju horske glasove, ili prate vokalni solo (u ovom drugom slučaju obrazuju se u madrigalu ritorneli, tj. instrumentalni uvodi, međuigre i postludijumi);

b) d r a m a t s k i m a d r i g a l („madrigalska komedija"), čiji tekst sadrži dijaloge, ali su reči pojedinih lica komponovane za višeglasni hor. Mogućno je i scensko prikazivanje, tako da madrigalska komedija predstavlja pokušaj oblikovanja muzičko-dramskog dela pre pojave opere. Najpoznatiji primeri su kod Vecchija („Amfiparnasso") i Banchierija.

U novijoj horskoj muzici ponovo se mogu sresti polifona dela pod nazivom madrigala (kod nas, npr., Bandur, Tajčević).

Spomenimo ovde još neke svetovne a cappella oblike koji su negovani u Engleskoj u XVII—XVIII veku, kao što su k e č (catch) — kompozicija složene polifone obrade, na tekst humorističnog sadržaja, ili g l i (glee) — jednostavnija, skoro homofona pesma za tri solo-glasa.

Setimo se još jednom da renesansni vokalni oblici predstavljaju ishodište za neke od baroknih instrumentalnih formi: motet za ričerkar — i preko ovog za fugu, a chanson za venecijansku kanconu odnosno sonatu („chanson" i „canzone" su sinonimi) — i preko nje za crkvenu sonatu.

76. Rečitativ

Rečitativ — muzička stilizacija govora

Rečitativ (ital. recitativo) ne predstavlja nikakav specifičan ni samostalan muzički oblik u pravom smislu, već način pevanja koji se bliži govorenoj reči. To je intenziviran govor, muzički stilizovana deklamacija. Njegova muzička sadržina nije bogata, pošto je težište na prirodnom i razgovetnom izgovoru teksta. Ritmika rečitativa je jednolična i prilagođena brzini govora; melodijski obim je skučen, a usponi i padovi melodije se upravljaju prema intonaciji govora; oblik je u potpunosti određen tekstom.

Poreklo rečitativa

Začetak rečitativa je u monodijskom[1]) stilu prvih firentinskih opera oko 1600. To je tzv. „s t i l e r a p p r e s e n t a t i v o", melodijsko recitovanje praćeno jednostavnim akordima. Nastao je kao reakcija na renesansnu polifoniju, i omogućuje kako jasnoću teksta (koji je u kontrapunktskom višeglasju često bivao zapostavljen, pa i nerazumljiv), tako i izražavanje duševnog života pojedinca (što je ne samo uslov za muzičko-dramsko delo već i odraz humanističkog individualizma).

---

[1]) M o n o d i j a je oznaka za jednoglasno pevanje sa instrumentalnom pratnjom, koje se krajem XVI veka pojavilo kao suprotnost horskom polifonom stilu.

286 Peri, Euridice

Orfej:

Fu - ne - ste piag - ge, om - bro - si, or - ri - di cam - pi, che di stel - le, o di

so - le non ve - de - ste giam - mai scin - til - la, o lam - - pi,

Primena recitativa

Rečitativ je našao široku primenu u operi, oratorijumu, pasiji, kantati. U operi on omogućuje brži tok dijaloga i radnje, a u oratorijumu i pasiji se upotrebljava za pripovedačke odlomke; u isti mah, rečitativi služe kao spone između „numera" (arija, dueta itd.), koje predstavljaju lirske epizode, zastoje radnje. Dalje, rečitativ je pogodan za trenutke kad je potrebno da se tekst što bolje razume, ili za odlomke čiji tekst nije naročito podesan za muzičku obradu.

Razlikuju se dve vrste rečitativa:

Seko-rečitativ

a) *Seko-rečitativ* (recitativo secco = „suvi" r.), koji se kreće u kratkim notnim vrednostima (osminama, šesnaestinama — približno brzinom običnog govora), a melodijske konture su mu vrlo jednostavne. Praćen je akordima, koji čas traju tokom cele fraze teksta, a čas su ubačeni između dve fraze kao kakav muzički znak interpunkcije. Stereotipni završni obrt je kvartni skok naniže od T na D, za kojim sledi kadenca (vidi primer 287). U baroknoj operi seko-rečitativ je praćen samo kontinuom; novija opera mu daje orkestarsku pratnju, ali ga sve ređe primenjuje.

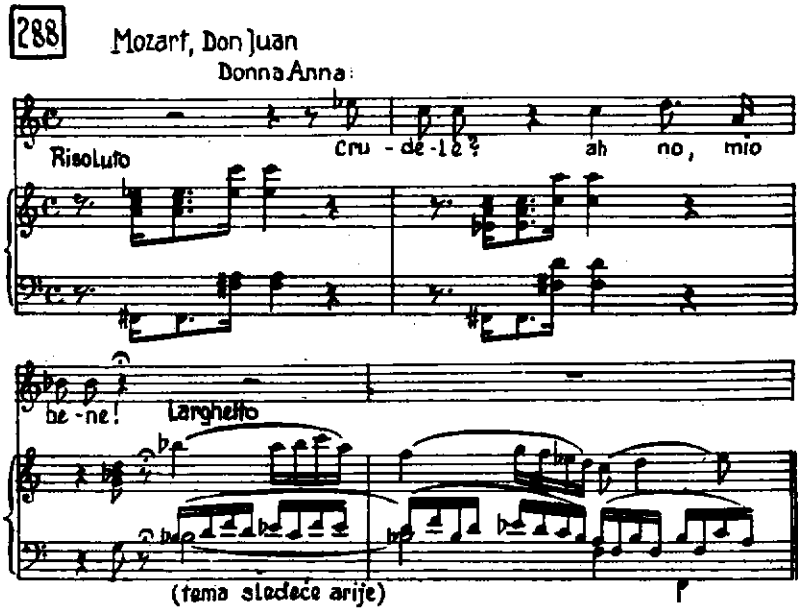
287 Mozart, Don Juan

Don Juan:

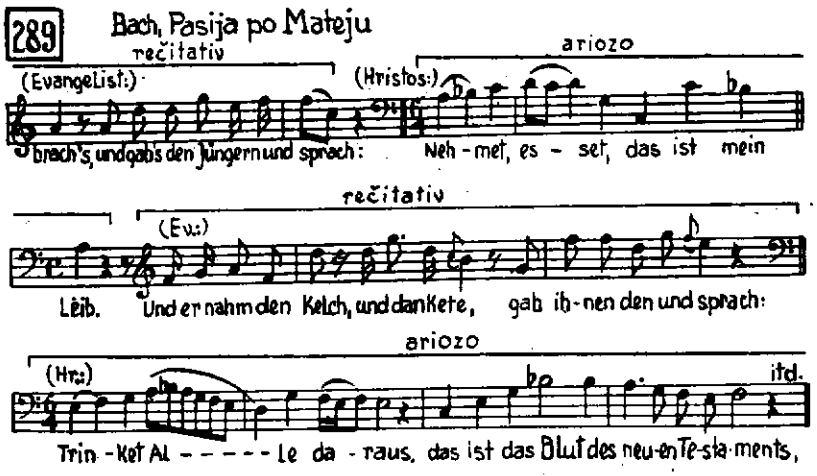
Cer - to i - o, Quel ca - si - net - to è mi - o:

so - li sa - re - mo, e la gio - jel - lo mi - o, ci spo - se - re - mo.

b) *Praćeni rečitativ* (recitativo accompagnato, r. obbligato), koji je melodijski izrazitiji od seko-rečitativa (stoga se naziva još i *melodijskim rečitativom),* a pratnja mu je orkestarska, bogatija, često slika dramsku situaciju karakterističnim motivima, pa i dužim instrumentalnim umecima. U starijim operama ovakav rečitativ obično prethodi ariji (odnosno duetu ili kakvoj drugoj „numeri") i čini s njom celinu („rečitativ i arija" ili „scena i arija" i sl.). Ponekad se tematika arije nagoveštava već u rečitativu, kao u sledećem primeru: **Praćeni rečitativ**

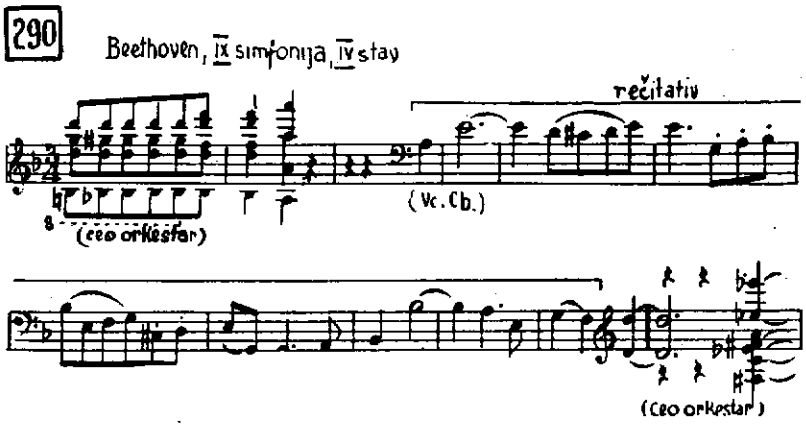


Ariozo je još bliži ariji po melodijskoj izrazitosti i po obradi pratnje, ali nije veći, zaokružen, periodično građen oblik kao arija, već kraći fragment neodređene forme — slično rečitativu. Sreće se u starijim operama i drugim vokalno-instrumentalnim delima, bilo kao odsek sa bogatijim muzičkim sadržajem u okviru rečitativa (vidi idući primer), bilo — što je ređe — kao samostalan odlomak odnosno „numera". **Ariozo**



Rečitativ u instrumentalnoj muzici

Katkad se rečitativni karakter melodike prenosi i u instrumentalnu muziku, radi postizanja naročitog dramskog izraza. Obično su u pitanju kraće epizode u sastavu većeg oblika. Rečitativni odlomci se sreću, npr., u baroknim tokatama i fantazijama (Bach, Tokata d-moll i „Hromatska fantazija i fuga"), a kasniji primeri su: Haydn — lagani stav gudačkog kvarteta G-dur op. 17 br. 5; Beethoven — I stav klavirske sonate op. 31 br. 2, gudački kvarteti op. 131 i 132, a naročito uvod u finale IX simfonije (rečitativi violončela i kontrabasa naizmenično sa tematskim reminiscencijama iz prethodnih stavova; na prvom od tih rečitativa zasniva se kasniji rečitativ solo baritona);



Spohr — violinski koncert zvan „Gesangszene"; Chopin — noktirn H-dur op. 32 br. 1; Franck — III stav violinske sonate; Hindemith — „Slikar Mathis" (početak III stava).

77. Arija

Primena i karakter arije

Dok rečitativ u operi i drugim vokalno-instrumentalnim oblicima omogućuje brži tok teksta i radnje, žrtvujući tom cilju muzički sadržaj, arija je zastoj koji daje prilike za bogatu muzičku obradu, za izraz emocionalnog stanja u izvesnom trenutku radnje (lirska epizoda, dramatski vrhunac i sl.), za muzičko-psihološku karakterizaciju ličnosti.

Arije ulaze kao „numere" u sastav opere (izuzev muzičku dramu Wagnerovog tipa), oratorijuma, pasije, barokne kantate, ponekad i mise. Sem toga, postoje i samostalne koncertne arije (vidi dalje).

Arija je pisana za jedan pevački glas uz pratnju orkestra. Za razliku od kraće, skromnije solo-pesme (koja većinom ima klavirsku, ređe orkestarsku pratnju), ariju karakterišu ne samo veće dimenzije već i izvestan spoljni sjaj (virtuozne kolorature, koje su obične u ariji, ne odgovaraju intimnom karakteru solo-pesme), kao i način tretiranja teksta: u ariji se često neki odlomak teksta (ili samo jedna reč) više puta uzastopce ponavlja, radi širenja oblika ili stvaranja mogućnosti za kolorature.[1])

Forma arije

Oblik arije može biti veoma raznovrstan. Sreće se dvodelna pesma, a još češće trodelna, pravilnog sklopa (Mozart, „Don Juan" — arija don Ottavija iz I čina) ili modificirana u skladu sa tekstom (Borodin, „Knez Igor" — Igoreva arija). Nije retkost ni strofičan oblik (Arija Azucene iz II čina Verdijevog „Trubadura"), premda je uobičajeniji kod solo-pesme. Katkad arija dobija konture ronda (rondo Farlafa iz Glinkinog „Ruslana i Ljudmile") ili — vrlo retko — sonatnog oblika (arija Ruslana iz iste opere).

---

[1]) Ove karakteristike se naročito odnose na stariji tip arije — iz barokne i klasične epohe.

Veoma često se arija sastoji od dva dela — laganog i brzog (arija u B-duru Kraljice noći iz Mozartove „Čarobne frule"). Time se, pored čisto muzičkog kontrasta, omogućuje višestrana karakterizacija ličnosti, a izvođaču daje prilika da pokaže i kantilenu i virtuozitet. Ima i arija koje su — u saglasnosti sa zahtevima teksta — slobodnije formalno koncipirane.

Da capo-arija

Za baroknu (naročito napuljsku) operu vanredno je karakteristična tzv. *da capo-arija*. Ona ima shemu a b a, ali se od klasične trodelne pesme razlikuje time što pojedini njeni odseci nemaju periodičnu strukturu, već su građeni tipično baroknom tehnikom razvijanja „čeone teme". Srednji deo unosi kontrast i obično se nalazi u novom tonalitetu. Repriza po pravilu nije bila ispisivana, već naznačivana sa D. C.; prema uobičajenoj praksi, pevač je prilikom izvođenja unosio u reprizu raznovrsne ukrase (trilere, kolorature i sl.).

Bach rado primenjuje modificirani oblik da capo-arije, kod koga prvi deo modulira u dominantni tonalitet (kao prvi deo barokne dvodelne forme!), tako da se repriza mora izmeniti radi završetka u osnovnom tonalitetu (npr. „Laudamus te" iz Mise h-moll). — Jedan stariji (venecijanski) tip arije, koji se takođe sreće kod Bacha, zasniva se na ostinatnoj frazi basa ponavljanoj u raznim tonalitetima (uporedi str. 113!).

Ritornel

Ritornel (ital. ritornare = vraćati se) je čisto instrumentalni odsek koji uvodi u ariju, pojavljuje se zatim — kao kakav refren — tokom arije između nastupa soliste, i najzad služi kao zaključak. Tematika ritornela može biti uzeta iz tematike vokalne deonice, ili biti motivski nezavisna od nje. Ritorneli potiču iz praćenog madrigala, a naročito su karakteristični za baroknu ariju, gde igraju sličnu ulogu kao Tutti-odseci u Vivaldijevom obliku koncerta.

Česta pojava u baroknoj ariji je upotreba obligatnog solo-instrumenta, koji se koncertantno „nadmeće" sa vokalnim solistom.

Pred arijom se, kao što je u prethodnom poglavlju rečeno, može nalaziti recitativ (po pravilu — praćeni recitativ) koji s njom obrazuje celinu. Katkad se i u samu ariju upliću recitativni odlomci, ansambli ili hor, tako da se arija bliži prokomponovanoj dramskoj sceni.

Koncertna arija

Samostalne *koncertne arije* obično su izrazito virtuoznog karaktera; njima takođe često prethodi recitativ (mnogobrojne Mozartove arije, npr. „Non temer", „Mentre ti lascio" i dr.; Beethovenove arije „Adelaide", „Ah! perfido", „In questa tomba oscura").

Mala arija naziva se *arijeta*. I *kavatina* je kraća, jednostavnija vrsta arije, pretežno lirskog sadržaja (npr. kavatine Končakovne i Vladimira u Borodinovom „Knezu Igoru"); isti naslov se katkad nalazi i kod instrumentalnih kompozicija (Raffova „Kavatina" za violinu; V stav Beethovenovog gudačkog kvarteta op. 130).[1])

Vokalni ansambli

Za razliku od arije, oblik višeglasnih solističkih ansambla (dueta, terceta, kvarteta itd.) u vokalno-instrumentalnim delima obično je tešnje povezan sa tekstom i dramskom radnjom, tako da se manje pridržava određenih formalnih shema. Sličnost raspoloženja lica koja u ansamblu učestvuju može se istaći upotrebom istog tematskog materijala u njihovim deonicama. Suprotno tome, ima ansambla u kojima je karakterizacija ličnosti jasno sprovedena, tako da svaka od njih „govori svojim jezikom"; izvanredne primere te vrste nalazimo u Mozartovim operama.

---

[1]) Naziv „air", čest kod pojedinih stavova baroknih svita, treba u nizu slučajeva shvatiti kao skraćenicu od „air de danse" ili „air de ballet" (= „melodija za igru"), a ne kao imitaciju vokalne arije.

78. Opera

Opera je scensko vokalno-instrumentalno delo, koje se — kao svako dramsko delo — sastoji od činova, a ovi od scena (eventualno se činovi mogu deliti na slike, ukoliko se pozornica menja tokom čina). Tekst opere, *libreto*, može biti prerada postojećeg dramskog dela (npr. Musorgski, „Boris Godunov" — po Puškinovoj drami), prilagođenog zahtevima muzike — pre svega skraćenog, jer pevani tekst traje znatno duže od govorenog, ili dramatizacija književnog dela druge vrste (Bizet, „Carmen" — po Mériméeovoj noveli), ili specijalno napisan za operu (Mozart, „Čarobna frula").

Vrste opere po strukturi

Struktura opere je zavisna od odnosa između teksta i muzike, koji se menjao tokom istorije, tako da je u pogledu formalne konstrukcije opera prošla kroz tri faze:

a) monodijska opera ranog baroka,
b) opera s numerama,
c) muzička drama.

Monodijska opera

Ideal prvih autora opera (Peri i Caccini iz kruga firentinske „kamerate" — oko 1600. god.) bila je jasnoća teksta i dramske radnje. Stoga u njihovim operama (zvanim tada „dramma per musica") prvenstvo pripada tekstu, a muzika se ograničava na „stile rappresentativo", praoblik kasnijeg rečitativa (vidi str. 219). Ipak, već kod Caccinija se povremeno sreće i koloratura, a naročito Monteverdi uliva u monodiju bogatiji muzički sadržaj. Bitna odlika, međutim, ostaje homogenost muzike; činovi su prokomponovani bez obrazovanja zatvorenih formi karakterističnih za docniju operu.

Tokom XVII veka vrši se u italijanskoj operi proces diferenciranja rečitativnog i arioznog elementa. Radnja se koncentriše u rečitativima, a muzička sadržina u arijama i ansamblima. Na taj način ustaljuje se formalni tip opere zvan

Opera s numerama

Opera s numerama. Ona je sastavljena od niza „*numera*" ili „*brojeva*", tj. samostalnih, zaokruženih oblika — arija, ansambla i horova, kojima se eventualno pridružuju baletski umeci ili čisto orkestarski fragmenti. Potrebna raznovrsnost se postiže smenjivanjem numera različitih po karakteru, tempu i tonalitetu, poverenih raznim solistima i ansamblima — razume se, u skladu sa dramskom radnjom. Između numera, a naročito pred arijama, nalaze se rečitativi. — Sem toga, sreću se i šire razrađene, prokomponovane scene, u kojima kao da je nekoliko numera sažeto u celinu; takvi su po pravilu *finali* (završne scene činova), a ponekad i uvodne scene (vidi, npr., Introdukciju u I činu Mozartovog „Don Juana"). Finale obično predstavlja vrhunac čina kako po svom obimu i dramskom sadržaju, tako i po zvučnom i scenskom efektu; stereotipno rešenje je učešće čitavog solističkog i horskog ansambla u finalu, kada se izvođačke snage koncentrišu radi postizanja kulminacije. Naročito se ističu širinom svoje skoro simfonijske koncepcije neki Mozartovi finali (npr. kraj „Don Juana"), koji kao da nagoveštavaju buduću muzičku dramu.

Tipu opere sa numerama pripada ne samo celokupna operska literatura od sredine XVII do sredine XIX veka već i mnoga dela nastala posle tog doba; ni danas on nije izgubio svoju aktuelnost. Njegove pozitivne strane su preglednost i laka shvatljivost oblika, kao i mogućnost pregnantne muzičke karakterizacije ličnosti ili slikanja njenog trenutnog raspoloženja u okviru pojedine numere. U isti mah on ima i nedostatak: tok radnje je neujednačen i isprekidan, jer arije i ansambli predstavljaju zastoje između kojih rečitativi omogućuju brži razvoj radnje; muzika ima primat pred dramom. Pokušaji da se ovaj nedostatak ukloni tešnjim po-

vezivanjem numera i zamagljivanjem njihovih kontura nalaze se već u kasnim Gluckovim operama, zatim kod Webera („Euryanthe"); to vodi ka Wagnerovoj reformi, kojom od opere nastaje

Muzička drama. Naglašujući značaj dramske radnje, Wagner uvodi sledeće novine:

Muzička drama:

a) Umesto podele na zatvorene numere, činovi se dele na *scene* koje su prokomponovane i neposredno se nadovezuju jedna na drugu, i pri tom se izbegavaju periodizacija i potpune kadence (tzv. „beskrajna melodija"). Iščezla je podvojenost recitativa i arije; vokalni melodijski stil se nalazi negde između ove dve krajnosti i blizak je ariozu ili praćenom recitativu. Time se ponovo bližimo formalnoj koncepciji prvobitne firentinske opere, u čijem se „stile rappresentativo" još nisu bile formirale numere.

— odsustvo numera

b) Muzička raščlanjenost dramskog dela postiže se doslednom primenom tehnike *lajtmotiva* (vidi poglavlje 4), koji prate i „komentarišu" dramsku radnju, bivaju tematski razrađivani, preobražavani, kombinovani; često jedan lajtmotiv organski izrasta iz drugoga, nagoveštavajući time dublje smisaone veze.

— upotreba lajtmotiva

c) Orkestar je obogaćen, „simfoniziran", tako da mu pripada ne samo ravnopravna već vrlo često i pretežna uloga u izlaganju muzičke sadržine (lajtmotivi i njihova obrada većinom se poveravaju orkestru, znatno ređe glasovima).

— simfonizacija orkestra

Uz to, Wagnerova muzička drama reducira ulogu ansambla i horova, koristeći ih samo tamo gde to radnja zahteva (npr. ritualni horovi u „Parsifalu"). Kao uvodna muzika većinom služi predigra slobodnog oblika, dok opera sa numerama upotrebljava druge tipove uvertire.

Wagnerova reforma je umnogom delovala na opersko stvaralaštvo druge polovine XIX veka. Iako tip opere s numerama i dalje postoji (Smetana, Bizet), ipak i predstavnici sasvim drukčijih shvatanja no što su Wagnerova koriste slična sredstva: npr. Rimski-Korsakov se mnogo služi lajtmotivima, a Verdi i Musorgski su takođe došli do specifičnog prokomponovanog oblika opere, polazeći od opere s numerama. Međutim, kod njih je težište muzičkog sadržaja na vokalnoj, a ne na simfonijskoj komponenti; stoga arioznost preovlađuje nad recitativnim elementom, horovi igraju znatno veću ulogu, a scene su jasnije razgraničene.

Podela opera po *žanrovima*, tj. po sadržaju i stilu, nije bitno zavisna od formalne strukture. Većina istorijskih vrsta — italijanska *ozbiljna opera* (opera seria), *komična opera* (o. buffa) i *vesela opera* (o. semiseria ili o. giocosa), francuska *velika opera* (grand opéra) itd. — pripadaju tipu opere sa numerama. Muzička drama se odlikuje ne samo strukturom već i ozbiljnijim sadržajem — najčešće legendarnim ili istorijskim.

Vrste opere po žanru

Postoje i muzičko-scenska dela u kojima nije ceo tekst komponovan, već se između numera nalaze govoreni dijalozi umesto recitativa. Takvi su nemački *zingšpil* (Singspiel = komad s pevanjem) i *francuska komična opera* (opéra comique)[1]. Njihov prvobitni karakter je lak i vedar, kod zingšpila uz to s narodskim prizvukom; docnije srećemo i dela ozbiljne sadržine, tako da tipu zingšpila pripadaju, npr., Mozartova „Čarobna frula", Beethovenov „Fidelio" i Weberov „Čarobni strelac", a „komičnoj operi" — Bizetova „Carmen"[2]. I u savremenoj operi može se naći kombinacija pevane i govorene reči (npr. Weill, „Opera za tri groša").

[1]) „Opéra comique" je u Francuskoj krajem XVIII i u XIX veku bila opšta oznaka za operu sa govorenim dijalogom (bez obzira na sadržaj), za razliku od „grand opéra", u kojoj se sve pevalo.

[2]) Danas se „Čarobni strelac" i „Carmen" izvode obično sa recitativima koji su kasnije umetnuti.

Donosimo dva primera za strukturu opere· operu s numerama (Mozart) i operu novijeg tipa, blisku muzičkoj drami (Musorgski).

Wolfgang Amadeus Mozart: „Don Juan" („Don Giovanni")

vedra drama u dva čina od Lorenza da Ponte

Uvertira

uvod: Andante, d, 1—30 t.
ekspozicija: Molto Allegro, D;
I tema: 31—55 t., D
most: 56—76 t.
II tema: 77—99 t., A
završna grupa: 99—120 t.
razvojni deo: 121—192 t.
repriza: 193—281 t.
Coda: 282—292 t.

U laganom uvodu se naziru neki motivi dela (sudbinski komturov motiv); sonatni Molto allegro nije građen na motivskom materijalu opere, nego se u živom pokretu ocrtava karakter i temperament glavne ličnosti.

Prvi čin

— prva slika —

br. 1. Uvod

Leporello, sluga Don Juana, čuva stražu pred komturovom palatom. Don Juan se preobučen uvukao kod komturove kćeri donna Anne, koja je verena za don Ottavija. Anna uspeva da pobegne od Don Juana i doziva u pomoć. Dolazi komtur sa mačem, Don Juan ga ubija u dvoboju.

Molto allegro, Andante (F, f). Niz odseka. Posle kupletne pesme Leporella odvija se živa ansambl-scena u kojoj učestvuju Anna, Don Juan, komtur i Leporello; prepliću se solističke replike sa praštavim brzim tercetom. Dvoboj Don Juana sa komturom obrađen programski u orkestru.

Don Juan i Leporello beže, pojavljuju se Anna i Ottavio sa slugama.

rečitativ

br. 2. Rečitativ i duet

Ottavio se zaklinje Anni da će osvetiti komtura.

Ovaj uznemireni dijalog odvija se u četiri odseka: praćeni rečitativ (Allegro assai), duet (Allegro, d), kraći rečitativ i duet (Tempo I, d)

— druga slika —

Don Juan sa Leporellom priprema dalje avanture.

rečitativ

br. 3. Arija

Donna Elvira, uprkos razočarenju još uvek zaljubljena u Don Juana, prati ga i želi da mu se približi. Don Juan je ne prepoznaje i udvara joj se.

Allegro, Es. U ovoj ariji razaznaju se elementi sonatnog oblika, bez pravog razvojnog dela. Ekspozicija ima dve teme, I je u Es, II u B, a zatim posle manjeg prelaza nastupa repriza, u kojoj je i II tema (nešto izmenjena) u Es. Na kraju je coda. U ariju Elvire upliću se replike Don Juana.

Don Juan prepoznaje Elviru, beži, a ostavlja Leporella sa njom.

rečitativ

br. 4. Arija

Dva dela: Prvi deo (Allegro, 4/4, D), slobodno koncipirana pesma sa refrenom; u strofi dva odseka, prvi put

Poznata „registar-arija" Leporella u kojoj on priča iz svoje beležnice koliko je žena njegov gospodar osvojio.

Elvira odlučuje da se osveti Don Juanu.

Nailaze seljački mladenci Zerlina i Masetto sa svadbenom povorkom.

Don Juanu se dopadne i Zerlina, on pokušava da joj se približi, nastojeći da udalji Masetta, i u tome uspeva.

Don Juan želi da osvoji Zerlinu, obećavajući joj brak.

Elvira opominje Zerlinu da se čuva Don Juana.

Nailaze Anna i Ottavio. Anna moli Don Juana da joj pomogne da osveti očevu smrt, ne znajući da je upravo on ubica. Nailazi Elvira.

Elvira govori svima da je Don Juan varalica, a ovaj je proglašava ludom.

Don Juan moli prisutne da izvine Elviru, i sve poziva u svoj dom.

Anna saopštava Ottaviju da je po glasu prepoznala u Don Juanu ubicu svoga oca. Ona mu priča kako je Don Juan, maskiran, upao u njenu sobu.

Ottavio još jednom obećava da će osvetiti komtura, Anninog oca.

Leporello saopštava gospodaru da je sve ljude sa svadbe Zerline i Masetta pozvao na zabavu.

se oba javljaju u D, drugi put drugi odsek u A, u kome se nalazi i refren. Drugi deo (Andante con moto, 3/4, D) trodelna pesma sa shemom: **a b** a^1 b^1 a^2 coda.

rečitativ

br. 5. Hor

Allegro, G. Pesma sa refrenom; shema: uvod **a b** a^1 b^1 **c** b^2. Odsek **a** peva najpre Zerlina, zatim Masetto, a treći put zajedno. Odsek **b**, koji uvek peva hor, prvi put je u D, a drugi i treći put u G.

rečitativ

br. 6. Arija

Allegro di molto, F. Slobodno koncipirana strofična forma. Strofa se javlja tri puta; na kraju coda.

rečitativ

br. 7. Duettino

Andante, A. Prvi deo (2/4) mala trodelna pesma, drugi deo (6/8) mala dvodelna pesma sa codom.

rečitativ

br. 8. Arija

Allegro. Slobodniji oblik dvodelne pesme. Prvi deo je velika rečenica (9 t.), drugi deo sastavljen iz tri fraze (9 + 10 + 10 t.)

rečitativ

br. 9. Kvartet

Andante, B-F-B. Ansambl u kome se u prokomponovanom načinu obrade teksta smenjuju solistički i grupni fragmenti, uz ariozni i rečitativni tretman vokalnih linija.

rečitativ

br. 10. Rečitativ i arija

Delimično praćeni rečitativ.
Arija: Andante, D-F-D. Trodelna forma: **a b** a^1, u drugoj pojavi odseka **a** nešto proširena. Na kraju coda.

rečitativ

br. 10 a. Arija

Andante sostenuto, G. Mala trodelna pesma: **a b** a^1. Deo **a** sastavljen iz dve rečenice. Posle reprize sledi proširenje sa ponavljanjem druge rečenice iz **a**, zatim coda.

rečitativ

br. 11. Arija

Don Juan govori o pripremama za zabavu u svome domu.

Presto, B. Povezani elementi male trodelne pesme i ronda sa kupletima. Shema: uvod a b a^1 c a^2 c^1 a^3 coda.

— treća slika —

Park u Don Juanovoj vili. Masetto je ljut i ljubomoran na Zerlinu.

rečitativ

br. 12. Arija

Zerlina uverava Masetta o svojoj ljubavi.

Andante grazioso, F. Arija iz dva odseka. Prvi odsek (2/4): mala trodelna pesma sa kodom. Drugi odsek (6/8): niz rečenica.

Zerlina i Masetto se spremaju da uđu u Don Juanov dom.

rečitativ

br. 13. Finale

Masetto želi da sakriven proveri Zerlininu vernost. Don Juan uvodi zvanice.

Allegro assai, C. Prokomponovani duet Zerline i Masetta, zatim nastup Don Juana sa horom.

Don Juan se udvara Zerlini sve dok se ne pojavi Masetto. Dolaze Anna, Elvira i Ottavio i uz zvuke menueta se dogovaraju kako će se osvetiti Don Juanu.

Andante, Allegretto, Minuetto (F), Adagio (B). Razvijena, prokomponovana ansambl-scena. Menuet je mala dvodelna pesma sa ponovljenim delovima (a a^1 b b^1).

— četvrta slika —

Svečana dvorana u Don Juanovom domu. Don Juan odvodi Zerlinu i igra sa njom, dok Leporello zadržava Masetta. Gosti igraju.

Bogato razvijena ansambl-scena u nekoliko odseka. Prvi odsek, Allegro (6/8), Es: u orkestru mala trodelna pesma sa uvodom (14 t.) i codom, kao osnova za prokomponovane replike vokalnog kvarteta. Drugi odsek, Maestoso (2/4), C: u orkestru elementi trodelne forme kao osnova za vokalni kvintet. Treći odsek, Minuetto (3/4), G: tri orkestra na sceni. Prvi orkestar odsvira dvodelni menuet, pri drugoj pojavi menueta drugi orkestar svira kontradancu (2/4), a pri trećoj pojavi menueta uključuje se i treći orkestar sa valcerom (3/8). Sve je ovo poliritmički fon za vokalni ansambl.

Zerlina doziva u pomoć, a Don Juan napada mačem Leporella govoreći da je ovaj hteo da zavede Zerlinu. Svi napadaju Don Juana i on se jedva spasava i pobegne.

Allegro assai, Es. Ovaj odsek je ispunjen dramatikom, u preplitanju solističkih i grupnih replika. Andante maestoso (F-C) i Allegro (C) su briljantni završetak čina, u briju smenjivanja pojedinih ličnosti i čitavog ansambla.

Drugi čin

— peta slika —

br. 14. Duet

Pred Elvirinom kućom. Leporello namerava da napusti svoga gospodara.

Allegro assai, G. Ariozni duet.

Don Juan uz napojnicu uspeva da nagovori Leporella da ostane u njegovoj službi. Don Juanu je zapala za oko lepa Elvirina služavka. On izmenjuje ogrtač i šešir sa Leporellom.

rečitativ

br. 15. Tercet

Don Juan peva serenadu Elviri, da bi je odstranio iz kuće. U početku nepoverljiva, ona na kraju pristaje da iziđe i da se nađe sa Don Juanom. No Don Juan želi da Elvira taj sastanak održi sa preobučenim Leporellom.

Andantino, A. Ariozno prokomponovani tercet u trodelnom obliku.

Pre nego što će izići Elvira, Don Juan upućuje Leporella kako da se ophodi sa njom i da oponaša svoga gospodara. Leporello se kune na vernost Elviri i odvodi je.

rečitativ

br. 16. Canzonetta

Don Juan peva serenadu Elvirinoj služavci.

Allegretto, D. Strofični oblik (dve strofe, svaka u vidu dvodelne pesme).

Na kraju serenade pojavljuje se Masetto sa drugovima. Oni napadaju Don Juana, ali ovaj je preobučen kao Leporello.

rečitativ

br. 17. Arija

Pošto je uspeo da odstrani njegove prijatelje, Don Juan zadobija Masettovo poverenje.

Andante con moto, F. Trodelni oblik sa shemom: **a b a¹** coda.

Don Juan na prevaru razoruža Masetta i izbije ga. Nailazi Zerlina, teši Masetta i uverava ga o svojoj ljubavi.

rečitativ

br. 18. Arija

Grazioso, C. Nepravilna, složena trodelna pesma u stilu arije „da capo": uvod, **A** (**a b a¹ b¹**); **B** — fragmentarne građe; repriza skraćena, u orkestru; na kraju coda.

— šesta slika —

Tamno predvorje Anninog doma. Ulazi Leporello sa Elvirom. Leporello se oseća nelagodno u ulozi Don Juana i želi da pobegne.

rečitativ

br. 19. Sekstet

Posle razgovora Leporella sa Elvirom nailazi Anna sa Ottaviom, koji joj upućuje reči utehe. Bežeći, Leporello sreće Zerlinu i Masetta. Pošto je Leporello još uvek u Don Juanovom odelu, svi žele da ga izbiju.

Obimna ansambl-scena u dva odseka: prvi, Andante, odvija se u harmonskom planu Es-D-c; u drugom odseku, Molto allegro (Es), odvija se virtuozni ansambl u kome se smenjuju solističke replike sa punim sekstetom, a nazire se trodelna forma (**a b c b¹ c¹** coda).

Zerlina i Ottavio ispituju Leporella.

rečitativ

br. 20. Arija

Leporello dokazuje da nije Don Juan.

Allegro assai, G. Prokomponovani tekst u stilu „buffo" odvija se u više odseka sa modulacijama.

Ottavio je posle svega ubeđen da je Don Juan kriv za komturovu smrt.

rečitativ

br. 21. Arija

Ottavio ostaje sam i peva o ljubavi i vernosti.

Andante grazioso, B. Trodelni oblik: uvod **a b a¹** coda.

Zerlina dovlači Leporella na scenu, ovaj je moli da ga pusti.

rečitativ

br. 21 a. Duet

Allegro moderato, C. Niz odseka sa elementima strofičnosti: a ||: b c d :|| coda

Leporello uspeva da se oslobodi i pobegne. Zerlina dovodi Elviru i Masetta da vide Leporella; ovi se čude kada ga ne nađu.

rečitativ

br. 21 b. Rečitativ i arija Elvire

Elvira još uvek gaji nežna osećanja prema Don Juanu. (Ova arija je naknadno unesena u partituru, za izvođenje u Beču.)

Praćeni rečitativ (Allegro assai). Arija, Allegretto, u obliku ronda sa epizodama: a (Es), prva epizoda (B), a^1, druga epizoda (es), a^2 i coda.

— sedma slika —

Groblje sa komturovim kipom. Leporello priča Don Juanu šta mu se dogodilo. U razgovor se upliće komturov spomenik, na kome Leporello čita natpis: „Moga ubicu ovde čeka osveta".

rečitativ

br. 22. Duet

Leporello je uplašen. Don Juan poziva kameni spomenik komtura na večernju gozbu. Spomenik prihvata poziv.

Allegro, E. Prokomponovani tekst. U harmonskoj strukturi se nazire trodelnost.

— osma slika —

Annina soba. Ottavio nagovara Annu da se uda za njega.

rečitativ

br. 23. Rečitativ i arija

Anna odlaže venčanje zbog očeve smrti. Na Ottavijeve reči o okrutnosti, ona ga uverava o svojoj ljubavi.

U praćenom rečitativu nagoveštavaju se motivi arije koja sledi. Arija je iz dva odseka: prvi, Larghetto (F), je trodelna pesma: a b a varirano. Drugi odsek, Allegro moderato (F), je prokomponovani tekst.

Ottavio je ubeđen u Annine patnje, kao i u njenu ljubav.

rečitativ

— deveta slika —

br. 24. Finale

Soba kod Don Juana, koji se priprema za gozbu. Dolazi Elvira i moli ga da se pokaje. On je sa podsmehom odbija. Na vratima se pojavljuje kameni kip komtura, koji takođe poziva Don Juana na pokajanje. Don Juan i ovom prilikom odbija. Kameni gost mu stože ruku. Munje, gromovi...

U nekoliko odseka odvija se finale opere: Allegro vivace (D) je razrađeni ariozni razgovor Don Juana sa Leporellom. Sledi rečitativni odsek; on se odvija na fonu orkestra na sceni koji svira odlomke iz opera „Cosa rara" Martinija (D, 6/8), „I due litiganti" Sartija (F, 3/4) i iz Mozartove opere „Figarova ženidba" (B, 4/4). Scena sa Elvirom, Allegro (B), je prokomponovani, ariozni tercet u kome se nazire trodelna forma. Približavanje kamene statue komtura, Molto allegro (F), je prokomponovani dijalog Don Juana i Leporella. Dolazak komturove statue, Andante (d), je dramski naglašen, harmonski bogat praćeni rečitativ sa motivima iz uvertire. Don Juanov kraj, Allegro (d), snažno je osenčen u orkestru, uz učešće hora iza scene.

O Don Juanovoj smrti saznalo se iz Leporellovog pričanja. Anna i Ottavio se spremaju za svadbu, Elvira odlazi u manastir, Zerlina i Masetto su srećni. Leporello traži novog gospodara. (Ova poslednja scena se obično ne izvodi).

Allegro assai, G. Bogato razrađeni finale: Leporello sa kvintetom, duet Anne i Ottavija, Zerline i Masetta, replike Elvire i Leporella, i na kraju Presto (D) — efektni završni sekstet.

M. P. Musorgski: „Boris Godunov"

narodna muzička drama u četiri čina sa prologom

Libreto po A. S. Puškinu i N. M. Karamzinu

(Obrada i instrumentacija N. A. Rimskog-Korsakova)

Prolog

— prva slika —

Orkestarski uvod (Andante, cis, 26 taktova). U dva odseka ocrtava se epsko-dramski karakter dela.

U dvorištu Novodjevičkog manastira u Moskvi silom je sakupljen narod. Rusija je ostala bez cara, nastalo je bezvlašće. Narod moli namesnika Borisa Godunova da prihvati rusku krunu.

Bojarin Ščelkalov javlja narodu da Boris ne želi da postane car.

Prolazi hor hodočasnika, narod se pridružuje njihovoj molitvi da u Rusiji zavlada mir.

Scena naroda sa nadzornikom (Allegro moderato, Poco meno mosso, Allegro moderato, 182 t.). Konture slobodnog trodelnog oblika: hor (f), recitativ sa učešćem hora, repriza hora (fis).

Ariozo Ščelkalova (Andante moderato, es, 41 t.). Smireni melodični ariozo.

Hor hodočasnika (Moderato, As, 119 t.). Mirno raspoloženje ostvareno arhaičnim napevom u homogenoj strukturi; oblik: **a b a¹ b¹ a²**.

— druga slika —

Trg u moskovskom Kremlju. Narod je sakupljen pred katedralom u kojoj će se krunisati car Boris Godunov. Narod i bojari slave novoga cara.

Uvod (Moderato, 42 t.). Harmonski ostinato Des: V — G: V na pedalu C. Figuracija koja oponaša zvona nagoveštava svečani ton scene.

Šujski, narod, bojari (Allegro, Allegro moderato, 117 t.). Svečana scena u kojoj je velika uloga dodeljena horovima. Elementi trodelnog oblika: himnički hor naroda (C) uokviruje srednji deo sa dijalogiziranjem hora bojara i naroda.

Na putu ka crkvi Boris zastaje, uznemiren mučnim mislima, ali se nastavlja svečana scena pripreme krunisanja.

Ariozo Borisa (Andante, c, 32 t.). Prokomponovani ariozo u kome akcenti i tremola stvaraju atmosferu skrivene strepnje.

Hor naroda sa bojarima (Allegro, Allegro moderato, C, 54 t.). Svečana horska scena, najpre na harmonskoj osnovi i figuracijama iz uvoda, a zatim repriza himničnog hora.

Čitava slika daje utisak i trodelne forme (ariozo Borisa kao srednji deo) i ronda (tema hora naroda javlja se tri puta).

Prvi čin

— treća slika —

U manastirskoj ćeliji monah Pimen dovršava svoj letopis. U istoj ćeliji spava i mladi monah Grigorije. Pimen se seća kako je Boris Godunov ubio Fjodora, sina Ivana Groznog.

Grigorije se budi i priča svoj neobični san; on želi da napusti manastirski život, žudeći za vlašću i slavom. Pimen predaje Grigoriju svoj letopis. Kod Grigorija se javlja želja da se proglasi za carevića Dimitrija, drugog sina Ivana Groznog. Dimitrija je takođe ubio Boris, ali narod veruje da je carević živ.

Uvod (Andante molto, d, 9 t.). Mirni i ujednačeni pokret koji se provlači kroz čitavu sliku ostvaruje atmosferu monaške ćelije. Meditativni recitativ u stilu narodne epike (65 t.).

Recitativ Pimena i Grigorija, Grigorijev san, Pimenovo predanje o ruskim carevima, povremeno hor monaha (227 t.). Niz odseka u stilu recitativa, mestimično razvijenog u ariozo.

— četvrta slika —

U krčmi na litvanskoj granici krčmarica peva pesmu o zelenom patku.	Orkestarski uvod (Allegro con brio-Moderato assai, cis, 25 t.) sazdan je na dva osnovna motiva Varlaamove pesme. Pesma krčmarice (Andantino, D, 72 t.) u stilu vedre narodne popevke, trodelnog oblika — u srednjem delu ubačeno je rečitativno obraćanje gostima.
Nailaze prosjaci-monasi Varlaam i Misail. Uskoro u krčmu ulazi i Grigorije, koji se izdaje za carevića Dimitrija. On beži u Litvaniju, za njim je izdata poternica. Varlaam peva pesmu o tome kako je Ivan Grozni osvajao Kazan od Tatara. Krčmarica pokazuje Grigoriju put preko granice.	Scena krčmarice, Varlaama, Misaila i Grigorija (h - G - C, 66 t.) u stilu rečitativnog dijaloga. Pesma Varlaama (Allegro - Poco meno mosso, f, 150 t.). Strofična pesma; pet dvodelnih strofa uvek sa uvodom od četiri takta. Scena Grigorija, krčmarice i Varlaama (Moderato assai - Allegretto, 115 t.). Rečitativ sa fragmentima druge Varlaamove pesme.
Dolaze stražari koji traže Grigorija. Grigorije, čitajući glasno carev ukaz, ubacuje u tekst lični opis Varlaama. Kada stražari hvataju Varlaama, on, iako pripit, sriče ukaz, i kako je u njemu opis Grigorija, ovaj beži kroz prozor.	Scena sa stražarima (157 t.). Razvijeni dramski rečitativ.

Drugi čin

— peta slika —

U Kremlju careva kći Ksenija oplakuje svoga mrtvog dragana.	Scena Ksenije i dadilje (Andante - Moderato, h-d-h, 54 t.). Rečitativ sa kraćim ariozima.
Dadilja teši Kseniju dečjom pesmom o komarcu.	Pesma o komarcu (Allegro scherzando - Meno mosso - Tempo I, d - C - d, 113 t.). Trodelna pesma: **a b a¹**.
Fjodor, carev sin, igra sa dadiljom pesmu sa pljeskanjem.	Rečitativ i pesma Fjodora i dadilje. Posle rečitativa (Moderato, 15 t.) sledi pesma (Vivo, G, 117 t.) u stilu narodnih dečjih improvizacija sa bledim konturama trodelnosti.
Nailazi car; njega tišti zločin koji je izvršio. Igra se sa carevićem Fjodorom.	Scena Borisa sa decom i dadiljom (59 t.). U vidu rečitativa, sa arioznim fragmentima Borisa. Rečitativ i arija Borisa. Rečitativ (H - As, 24 t.) epskog karaktera. Arija (Adagio, as, 55 t.) u obliku razvijene pesme: **a b a¹ c a²**. Scena Borisa sa Fjodorom i dvorjaninom (38 t.). Živi rečitativ sa ženskim horom iza scene. Andantino Fjodora (fis - F - fis, 43 t.). U stilu dečje pesme, na osnovu jednog, stalno ponavljanog i razrađivanog motiva, sa obrisima ronda. Nadovezuje se rečitativ Borisa (18 t.).
Šujski obaveštava Borisa da se u Litvaniji diže pokret protiv cara. Narod je pošao za Grigorijem, koji se izdaje za carevića Dimitrija. Cara spopada bes, griža savesti i strah, njemu se pričinjava dete u krvi - ubijeni carević. U očajanju se pravda da zločin nije izvršio iz koristoljublja, već je narod želeo da se oslobodi dinastije Ivana Groznog.	Scena sa Šujskim (147 t.). Razvijena rečitativna scena sa arioznim fragmentima. Borisova scena „Sat sa zvončićima" (Largo - Allegro, 65 t.). Rečitativ, drugi odsek na pedalu tonike Es, zatim As. Scena puna dramske napetosti.

Treći čin

— šesta slika —

Na dvoru kneginje Marine Mnišek. Dok dvorkinje pevaju, Marina, kći sandomirskog vojvode, sedi za ogledalom i razmišlja o slavi. Do nje će doći pomoću Grigorija — Dimitrija Samozvanca.

Hor devojaka iz Sandomira i recitativ Marine. Hor devojaka (Allegretto con grazia, E - Des - E - G, 108 t.), strofična pesma, u osmotaktovnim frazama, slobodno varirana. Kroz recitativ Marine (L'istesso tempo - Allegro risoluto, 65 t.), koji je protkan povremenim melodičnijim fragmentima, provlači se ritam mazurke.

Arija Marine (Moderato - Alla mazurka, e - E, 121 t.). Velika trodelna pesma: uvod **a b a**[1].

U želji da potpuno uspe u svojim ciljevima Marina angažuje i jezuitu Rangonija.

Scena Marine i Rangonija (137 t.). Prokomponovana scena, odvija se u smenjivanju recitativa i arioznih fragmenata, sa razvijenim modulacionim planom (F - d - E - a - fis - Des).

— sedma slika —

U vrtu sandomirskog dvorca lažni Dimitrije ima sastanak sa Marinom. Rangoni pokazuje spremnost da pomogne njihovo venčanje.

U orkestarskom uvodu (Moderato, Es, 6 t.) provlači se lirski motiv Dimitrija.

Scena Dimitrija sa Rangonijem (151 t.). Posle arioza Dimitrija odvija se razgovor sa Rangonijem, bez jačih dramskih akcenata; otuda mir i melodičnost u vokalnim linijama.

Nailazi Marina praćena svitom velikaša.

Poloneza — Marina i hor (Tempo di polacca, 127 t.). Složena trodelna pesma: uvod, **A** - trodelna pesma (C-As-C), **B** - takođe trodelna pesma (As-Ces-As), **A**, Coda.

Dimitrije razmišlja o svom poduhvatu i o Marini. U razgovoru sa njom najpre je uvređen što ona ne želi da se uda za njega pre nego što on osvoji ruski presto, no na kraju se mire i maštaju o svojoj budućnosti.

Scena Dimitrija i Marine (245 t.). Prokomponovana scena sa bogatim modulacijama i promenama tempa. U smenjivanju recitativa i arioza dominira lirsko raspoloženje, u pratnji su često punktirani ritmovi poloneze i mazurke iz prethodnih scena.

Duet Marine i Dimitrija, na kraju hor (Larghetto amoroso - Moderato maestoso, Es - c - Es, 50 t.). Trodelna pesma: **a b a** skraćeno, Coda.

Četvrti čin

— osma slika —

Na šumskoj padini kod mesta Kromi narod dovodi bojarina; prete mu i spremaju se da ga obese.

Orkestarski uvod (Allegro, a, 24 t.) teče u burnom zamahu. Hor naroda (112 t.) odvija se u vidu dramski razvijene masovne scene u kojoj se smenjuju recitativno i ariozno koncipirani horski fragmenti.

Jurodivi (luda, „božji čovek") oplakuje događaje u Rusiji.

Jurodivi sa horom dečaka (Allegro assai - Andante - Moderato, a, 64 t.). Scena u kojoj se mešaju razuzdano dečje ruganje ludi i groteskno-tužno pevanje ludino.

Dolaze Varlaam i Misail i pozivaju narod da proglasi Dimitrija za cara.

Nastup Varlaama i Misaila (f, 34 t.) sa replikama hora — u stilu ruskog narodnog recitativa. Hor naroda (130 t.) sa Varlaamom i Misailom jeste scena u kojoj raste raspoloženje bunta. U

	obliku se nazire trodelnost: prvi deo - fugato (f), srednji deo (As), repriza u punom zvuku.
Narod hvata dvojicu jezuita koji na latinskom jeziku mole za Dimitrija.	Jezuiti sa horom (Fis - f, 89 t.) — prokomponovani odsek u koji je upletena i katolička psalmodija.
Dimitrije Samozvanac prolazi sa vojskom na putu ka Moskvi, obećavajući narodu milost i zaštitu.	Prolazak lažnog Dimitrija sa vojnicima (Es - Des - C, 79 t.). Prokomponovana horska scena u ritmu marša, sa solističkim replikama.
Jurodivi oplakuje sudbinu Rusije.	Pesma jurodivog (Andante, a, 34 t.) je ponavljanje njegovog ranijeg pevanja.

— deveta slika —

U svečanoj dvorani kremaljskog dvorca savet bojara očekuje Borisa da bi se raspravljalo o pobuni Dimitrija Samozvanca. Šujski priča da se Borisu priviđa ubijeni carević. Ulazi uznemireni Boris, gonjen vizijama.	Uvod, bojari, Šujski, Boris (es - Es, 193 t.). Prokomponovana, većinom recitativna dramska scena u kojoj se ocrtavaju likovi i karakteri bojara, Šujskog i Borisa, koji je već potpuno izgubio samopouzdanje.
Dolazi monah Pimen i priča kako se na grobu ubijenog carevića događaju čuda.	Pimenova priča (Andante - Andante non troppo, dominira d, 74 t.). Prokomponovani tekst u stilu narodnog pripovedačkog recitativa, sa upotrebom Pimenovog motiva iz prvog čina.
Boris pada onesvešćen, a kada se povrati zove sina Fjodora i upućuje ga kako da vlada.	Scena Borisa sa Fjodorom (Allegro agitato sa kasnijim promenama tempa, Es - c - As - Des, 85 t.) odvija se kao recitativni monolog.
U potresnoj borbi sa smrću Boris podleže.	Borisova smrt (Andante, cis-Des, 59 t.). Raskidani recitativni fragmenti na fonu funebralnog hora monaha.

79. Istorijat opere

Opera XVII—XVIII v.:

Italijanska barokna opera započinje firentinskom kameratom (vidi str. 224). Rimska opera prve polovine XVII veka (Mazocchi, Landi, Rossi) odlikuje se obilnom upotrebom horova, za razliku od venecijanske opere (začetnik Monteverdi, zatim Cavalli, Cesti, Legrenzi, Caldara). Venecijanci postavljaju temelje operi sa numerama. Prva napuljska škola (A. Scarlatti, Provenzale, Leo, Pergolesi) dovodi oko 1700. do punog razvoja o z b i l j n u o p e r u (opera seria), okarakterisanu patetično-teatralnim crtama i pevačkim virtuozitetom, kome se tokom vremena sve više podređuju i dramska radnja i muzički izraz; glavni njen sastavni deo su da capo-arije, recitativi su površno obrađeni, a ansambli i horovi zapostavljeni.[1]) Druga napuljska škola (Jommelli, Traetta) čini već prelaz ka klasici.

Ozbiljna opera

Od druge polovine XVII veka opera se širi i u druge evropske zemlje. U Francuskoj je zadržala više od svog prvobitnog recitativnog karaktera (Lully, Rameau); u Nemačkoj je pretežno ostala pod italijanskim uticajem (Keiser, Telemann, Händel, Hasse, Graun), dok se u Engleskoj tek postepeno osamostalila od scenske muzike uz dramu (Purcell).

XVIII vek donosi dvojaku reakciju na izveštačenost opere serie: a) nastanak komične opere, b) reformu ozbiljne opere.

Komična opera

K o m i č n a o p e r a (opera buffa) nastala je u Italiji iz tzv. i n t e r m e c a, komičnih scena umetanih između činova ozbiljne opere (kako je ova obično imala tri čina, komična opera će imati dva). Tokom vremena sadržaj opere buffe razvija se od burleskne komedije tipova, srodne popularnoj „commedia dell'arte", do dublje karakterizacije ličnosti, a katkad dobija i sentimentalno-lirski prizvuk. Među italijanskim autorima ovog žanra ističu se Pergolesi („Služavka gospodarica"), Vinci, Piccini, Galuppi, Paisiello, Cimarosa.

Pandan italijanskoj operi buffi predstavljaju: u Engleskoj tzv. „ballad-opera", koja je koristila popularne napeve i u stvari bila parodija na ozbiljnu operu

[1]) Dekadencija opere išla je dotle da su kompozitori katkad sastavljali nova dela od uspelih odlomaka svojih starih opera, ili su razne činove istog dela pisali razni autori (tzv. „pastičo-opere").

(Pepusch, „Prosjačka opera"), u Francuskoj komična opera (Rousseau, Philidor, Monsigny, Grétry), a u Nemačkoj zingšpil (Hiller, Benda, Dittersdorf i dr.).

— Gluck

Reformu ozbiljne opere sprovodi Gluck u drugoj polovini XVIII veka. Odbacujući konvencionalnost, bravuru i spoljni sjaj napuljske opere serie, on polaže težište na dramsku radnju i vrednost sižea, a jaz između rečitativa i arije smanjuje doslednom upotrebom praćenog rečitativa umesto seko-rečitativa. Značajne su mu reformne opere „Orfej", „Alceste", „Ifigenija u Aulidi", „Ifigenija na Tauridi".

— Mozart

Mozartova dela, koja se odlikuju produbljenom psihologijom i reljefnom muzičkom karakterizacijom ličnosti, obuhvataju skoro sve žanrove. Među njima nalazimo i postgluckovske opere serie (npr. „Idomeneo"), i opere buffe (npr. „Così fan tutte"; „Figarova ženidba" nadmaša običnu operu buffu obradom karaktera, te je neki ubrajaju u operu giocosu, dok se u „Don Juanu", uprkos podnaslovu „dramma giocoso", humor prepliće s tragikom i fantastikom), i zingšpile (npr. „Otmica iz seraja", a na višem stupnju „Čarobna frula").

Opera XIX v.: — Nemačka

Dalji razvoj nemačke opere, polazeći od „Čarobne frule", ide početkom XIX veka preko Beethovenovog „Fidelija" ka romantičnoj Weberovoj operi (nacionalno obojeni „Čarobni strelac", nagoveštaj Wagnerove reforme u „Euryanthe"). Nastavljači Webera su Marschner i Lortzing, a ostali predstavnici nemačke romantične opere Spohr, Nicolai, kasnije Cornelius.

— Wagner

Sredinom XIX v. Wagner stvara muzičku dramu. Njegova rana dela („Holanđanin lutalica", „Tannhäuser") oslanjaju se kako na Webera, tako i na francusku veliku operu; „Lohengrin" je prelazna faza, a prave muzičke drame su „Tristan i Izolda", ciklus „Prsten Nibelunga" („Rajnsko zlato", „Walküre", „Siegfried" i „Sumrak bogova") i „Parsifal", dok su „Majstori pevači" nešto bliži starijem tipu opere (veća zaokruženost scena, upotreba ansambla i hora, uvertira u sonatnoj formi).

— Francuska

U Francuskoj, posle „opere spasa" iz vremena revolucije (Lesueur, Cherubini) i herojske opere Napoleonovog doba (Spontini), vlada komična opera (Auber, Boieldieu) i naročito velika opera, koja se odlikuje patosom, spoljnim efektima, snažnim kontrastima, dekorativnošću. Veliku operu započinju Auber („Néma iz Porticija") i Rossini („Wilhelm Tell"), a glavni predstavnici su Meyerbeer („Hugenoti"), Halévy. Od sredine veka njeno mesto zauzima lirska opera (Thomas, Gounod, Massenet), a realistički smer zastupa Bizet svojom „Carmen" (docnije i Charpentier).

— Italija

Italijanska opera XIX veka nadovezuje se u komičnom žanru (Rossini, Donizetti) na kasni XVIII vek, ali je zastupljen i lirski žanr (Bellini), kao i herojska odnosno velika opera (gore pomenuti Italijani koji stvaraju u Francuskoj). Vrhunac predstavlja Verdi, zahvaljujući svom dramskom instinktu i srećnim, plastičnim muzičkim karakterizacijama likova i situacija („Traviata", „Rigoletto", „Trubadur", „Aida", „Bal pod maskama" i dr.); njegova pozna dela („Othello", „Falstaff") približuju se strukturi muzičke drame.

— slovenski narodi

U XIX veku razvija se opera i kod slovenskih naroda. U Rusiji nalazimo nacionalnu herojsku operu, romantičnu (Glinka, „Ivan Susanjin"; Borodin, „Knez Igor") ili realističku (Musorgski, „Boris Godunov", „Hovanščina"), zatim lirsku operu (Čajkovski, „Pikova dama", „Evgenije Onjegin"), i operu-bajku s nacionalnim koloritom (Glinka, „Ruslan i Ljudmila"; zatim Dargomižski, a naročito Rimski-Korsakov: „Snježuročka", „Zlatni petao"). — Češku romantičnu operu predstavljaju Smetana („Prodana nevesta", „Libuša" i dr.), i Dvoržak, kasniju realističku Janáček („Jenufa"), — a poljsku Moniuszko.

— doba oko 1900.

Na prelazu u XX vek izdvaja se više različitih struja. U Nemačkoj vlada wagnerijanstvo, čiji su najznačajniji predstavnici R. Strauss („Saloma", „Elektra") i Pfitzner. Italijansku operu karakteriše verizam (Mascagni, „Cavalleria rusticana"; Leoncavallo, „Pagliacci"; Puccini je verista u „Tosci", ali u ostalim delima — „Boemi", „Turandot" i dr. — pretežno liričar). Verizam polazi od tipa kasne Verdijeve opere, ali Verdijev i Bizetov realizam zaoštrava do naturalizma (analogno sa razvojem prozne književnosti). Najzad, francuska impresionistička opera, koju reprezentuje Debussy („Pelleas i Melisanda"), podjednako se razlikuje od oba gornja pravca uzdržanošću vokalnog i orkestarskog izraza (rečitativna melodika, odbacivanje lajtmotiva), i predstavlja reakciju na wagnerijanstvo.

Opera XX v.

Savremenu operu takođe odlikuje raznovrsnost smerova. Pojedini autori, odbacujući strukturu muzičke drame, ponovo oživljavaju operu s numerama (Stravinski, „Život razvratnika") ili traže nova formalna rešenja (Berg gradi pojedine scene u „Wozzecku" u vidu oblika apsolutne instrumentalne muzike — svite, pasakalje, fuge, simfonije). Opera se zbližava sa oratorijumom, nastaju dela podjednako namenjena scenskom ili koncertnom izvođenju (Stravinski, Honegger, Orff; vidi str. 238 i 240). — U pogledu načina obrade sadržaja preovlađuje realizam; delom se uzimaju istorijske teme (Milhaud, „Kristof Kolumbus"; Hindemith, „Slikar Mathis"; Krenek, „Karlo V"; Britten, „Otmica Lukrecije"; sreće se još uvek i opera tradicionalnog nacionalno-herojskog tipa, npr. Prokofjev, „Rat i mir"), a delom naglašava huma-

nističko-socijalna nota (Gershwin, „Porgy i Bess"; Britten, „Peter Grimes") i upušta u aktuelne društveno-političke probleme (Menotti, „Konzul"; Liebermann, „Penelopa" i „Leonora 40/45"). I ekspresionistička opera (Berg, „Wozzeck"; Šostakovič, „Katarina Izmailovna") uz psihološki rado podvlači i socijalni moment. To važi čak i za komičnu operu, koja u tzv. „poučnom komadu" (Lehrstück) u Nemačkoj predstavlja društveno-političku satiru (Weill, „Opera za tri groša"), a s druge strane često ide do groteske (Prokofjev, „Ljubav prema trima narandžama"). — Svojevrsne eksperimente predstavljaju Schönbergov monodram „Očekivanje" sa jednim jedinim dramskim licem, Malipierovo delo „Sedam pesama" od 7 sadržajno nevezanih scena, krajnje sažete Milhaudove „minutne opere", kao i „Apstraktna opera br. 1" Blachera i Egka, koja umesto dramske radnje želi da prikaže samo određene emocije.

Jugoslovenska opera

U jugoslovenskom operskom stvaralaštvu od samog početka — u prvoj polovini XIX v. — bio je naročito popularan žanr nacionalno-istorijske opere, u kojoj se često preplitala istorija sa legendom i motivima iz narodne ili umetničke poezije, ili su istorijske ličnosti tretirane kao junaci romantično-legendarnih sižea. Prvi primeri tog roda (Lisinski, „Porin"; Zajc, „Nikola Šubić-Zrinski", „Ban Leget") pripadaju tipu romantične „velike opere", dok se u kasnijima uz romantične pojavljuju u većoj ili manjoj meri i realističke crte, a struktura se katkad bliži muzičkoj drami (Parma, „Ulrih grof celjski"; R. Savin, „Matija Gubec", „Gosposvetski sen"; Bajić, „Knez Ivo od Semberije"; Konjović, „Vilin veo", „Knez od Zete", „Otadžbina"; Lhotka, „More"; Polič, „Smrt majke Jugovića"; Gotovac, „Mila Gojsalića"; Nastasijević, „Đurađ Branković"; Švara, „Veronika Deseniška"; Papandopulo, „Sunčanica"; Rajičić, „Simonida"; Lhotka-Kalinski, „Matija Gubec"; Devčić, „Labinska vještica"). — Drugi omiljeni žanr je nacionalno-folklorna opera, sa sadržajem iz narodnog života i zasnovana na idiomima narodne muzike (Binički, „Na uranku" — sa elementima verizma; Konjović, „Koštana", „Seljaci"; Odak, „Dorica pleše"; Baranović, „Striženo-košeno"; Gotovac, „Ero s onog svijeta", „Morana"). — Opšte istorijske teme koriste Švara („Kleopatra"), Šulek („Koriolan"), dok realistički smer sa savremenijom tematikom predstavljaju Bersa („Oganj"), Dobronić („Požar strasti"), Lhotka („Minka"), Polič („Deseti brat"), Bravničar („Hlapec Jernej"), Logar („Četrdesetprva"), Brkanović („Ekvinocio"), Papandopulo („Rona"), Kozina („Ekvinokcij"). — Crte simbolizma nalazimo u Hristićevom „Sutonu", verističku orijentaciju zastupa Hatze („Povratak", „Adel i Mara"), a ekspresionističku Kogoj („Črne maske"). — Komičnoj operi su, pored gore pomenutih izrazito folklorno obojenih dela („Dorica pleše", „Striženo-košeno", „Ero s onog svijeta"), dali priloge Dobronić („Udovica Rošlinka"), Širola („Stanac", „Citara i bubanj", „Grabancijaš"), Baranović („Nevjesta od Cetingrada"), Bravničar („Pohujšanje v dolini šentflorjanski"), Logar („Pokondirena tikva"), Papandopulo („Amfitrion"), Lhotka-Kalinski („Pomet", „Analfabeta", „Dugme"), Radić („Ljubav, to je glavna stvar") i drugi. — U najnovije doba pojavio se specifičan žanr radio-opere odnosno televizijske opere (Lhotka-Kalinski, „Vlast"; D. Savin, „Tripče de Utolče", „Ljubovnici").

80. Ostali muzičko-scenski oblici

Opereta

Operetu je lakši rod opere, komičnog (s početka, kod Offenbacha, satirično-parodističkog) ili sentimentalnog sadržaja. Po obliku opereta je zingšpil sa govorenim dijalogom; obično ima potpuri-uvertiru. Znatan udeo u njoj pripada muzici za igru odgovarajućeg doba i sredine (valcer, kankan, savremene igre). Centri razvoja operete bili su Pariz (Offenbach, Hervé, Lecocq) i Beč (J. Strauss, Suppé, Millöcker, Lehár i dr.); spomenimo još Nedbala, Sullivana, a kod nas Zajca, Albinija, Stojanovića, Tijardovića.

Scenska muzika

Scenska muzika ne predstavlja kompletno muzičko-dramsko delo, već niz muzičkih odlomaka (instrumentalnih ili vokalnih) koji se na određenim mestima uključuju u tok pozorišnog komada ili obrazuju interludije između slika. Iz scenskih muzika se koriste za samostalno koncertno izvođenje uvertire ili svite. Primeri: Beethoven („Egmont", „Koriolan"), Mendelssohn („San letnje noći"), Bizet („Arlezijanka"), Grieg („Peer Gynt"), Kodály („Háry János"). U našoj muzici tom rodu pripadaju nekad popularni „komadi s pevanjem", npr. kod Jenka („Đido"), J. Marinkovića, Biničkog, Krstića, Hristića („Čučuk Stana"); kasnije primere scenske muzike nalazimo kod Gotovca („Dubravka"), Slavenskog („Menehmi", „Pečalbari"), Živkovića („Zona Zamfirova"), P. Miloševića, Danona, Radića i dr.

Svojevrsno delo je „Priča o vojniku" od Stravinskog, gde scenska radnja tako reći ilustruje pripovedanje recitatora, a muzika je data u vidu kratkih numera, poverenih ansamblu instrumentalnih solista.

Balet

Balet (ital. balletto, od ballare = igrati, plesati) je scensko muzičko delo u kome su pantomima i igra izražajna sredstva dramske radnje. Iako je njegova muzika čisto instrumentalna, pominjemo ga ovde zbog sličnosti sa operom u pogledu oblika.

Začeci baleta leže dobrim delom u svečanim priredbama sa igrom uz muzičku pratnju, koje su u XVI—XVII veku negovane na francuskom dvoru (Ballet de cour). Odatle je balet ušao u **operu** (učešće baleta predstavlja tradiciju francuske opere još od doba Lullyja), u kojoj po pravilu igra podređenu, često samo dekorativnu ulogu. Baletska muzika u operi može sadržati i vokalne partije (npr. Polovjecke igre u Borodinovom „Knezu Igoru").

Od XVIII veka pojavljuju se i **samostalni** baleti (npr. Gluck, „Don Juan"), a sledeći vek donosi znatan razvoj te literature (Adam, „Giselle"; Délibes, „Coppélia", „Sylvia"; Čajkovski, „Labudovo jezero", „Trnova ružica", „Ščelkunčik"; Glazunov, „Raimonda"). U XX veku balet se uvršćuje među vodeće muzičko-scenske oblike, naročito zahvaljujući aktivnosti Djagiljeva i njegove baletske trupe u Parizu. Istaknuti savremeni autori baleta su Stravinski („Žar-ptica", „Petruška", „Prolećna svetkovina", „Pulcinella", „Igra karata", „Apolon vođ muza", „Orfej"), Ravel („Daphnis i Chloe"), Roussel („Paukova gozba"), de Falla („Ljubav čarobnica", „Trorogi šešir"), Bartók („Drveni princ", „Čudesni mandarin"), Prokofjev („Lakrdijaš", „Romeo i Julija", „Pepeljuga"), Milhaud (baletska farsa „Vo na krovu"), Hindemith („Nobilissima visione"), Hačaturjan („Gajane"). Kod nas su balete pisali Lhotka („Đavo na selu", „Balada o jednoj srednjevekovnoj ljubavi", „Lůk"), Hristić („Ohridska legenda"), Baranović („Licitarsko srce", „Imbrek z nosom", „Kineska priča"), Logar („Zlatna ribica"), Nastasijević („Živi oganj"), Papandopulo („Žetva" i dr.), Fribec („Vibracije"), Bombardelli („Stranac"), Kelemen („Dvojnik", „Appassionato"), Malec („Makete") itd.

U formalnom pogledu stariji balet se sastoji od zatvorenih numera, kao opera. Pantomimske scene (pas d'action) odgovaraju rečitativima — u njima se odigrava radnja, a plesne tačke — arijama odnosno ansamblima. Novije doba se i ovde radije služi prokomponovanim scenama po ugledu na muzičku dramu, pa čak i lajtmotivima.

Pored scenske realizacije, muzika mnogih (naročito savremenih) baleta izvodi se i koncertno, u celini ili u vidu svite.

O još nekim tipovima muzičko-scenskih dela vidi na str. 238, 240, 248.

81. Oratorijum

To je obimno vokalno-instrumentalno delo, u osnovi *epskog* karaktera, pisano za soliste, hor i orkestar.

Postanak oratorijuma

Daleki prethodnici oratorijuma su srednjovekovne **liturgijske drame** (dramatizacije pojedinih biblijskih scena, proizišle iz tropa) i **misteriji** (prikazanja, komadi duhovnog ili moralizatorskog sadržaja). Neposredno poreklo mu je, pak, u tzv. **laudima**, italijanskim narodnim duhovnim pesmama, kojima je F. Neri u Rimu krajem XVI veka (delatnost kontrareformacije!) protkivao svoje verske „konferencije", priređivane u tzv. „oratorijumu" (= prostorija za molitvu; otuda naziv docnijeg muzičkog oblika). U njihovoj muzičkoj obradi učestvovali su i istaknuti autori (Animuccia, Palestrina, Vittoria). — Razvoj oratorijuma polazi od onih lauda u kojima su opisivani biblijski događaji s dijalozima lica, što omogućuje dramatizaciju. U isto vreme, posle pojave opere, počinje se monodija primenjivati i na duhovne tekstove; prvo takvo delo je Cavalierijeva duhovna opera „Prikazanje o duši i telu". Pod tim uticajem dijaloge u laudima preuzimaju solisti, pripovedački deo teksta takođe solista („testo", tj. svedok, ili „historicus"), a refleksije hor. Osamostaljivanjem lauda od duhovnih konferencija nastaje u prvoj polovini XVII veka oratorijum, i to „**vulgarni oratorijum**" (tj. sa tekstom na narodnom — italijanskom — jeziku), za razliku od „**latinskog oratorijuma**", čiji je koren u liturgijskim dramama na latinskom jeziku i u srednjovekovnoj pasiji (vidi iduće poglavlje).

Struktura

Oratorijum se sastoji, kao i starija opera, od niza numera: rečitativa (partija historicusa, rečitativi pred arijama), arija, ansambla, horova, orkestarskih delova (uvertira, interludijumi). Mnogi oratorijumi su sasvim dramski postavljeni — solisti predstavljaju ličnosti, a radnju pripoveda historicus, — ali se sreću i oratorijumi bez zamišljene radnje (npr. Händelov „Mesija"). Ukoliko se isključi historicus, oratorijum se po strukturi

sasvim približuje operi; jedino se ne izvodi scenski, a to mu omogućuje epsku širinu. Stoga horovi u njemu zauzimaju daleko značajnije mesto nego u operi, šire su razrađeni i obično polifoni. Sličnost po obliku postoji i između oratorijuma i kantate, ali je oratorijum znatno većih dimenzija i odlikuje se epsko-dramskom crtom, nasuprot pretežno lirskoj kantati.

Sadržaj oratorijuma najčešće je duhovni, ali ih ima i potpuno svetovnih (npr. Haydn, „Godišnja doba"); u svakom slučaju, za oratorijum je karakterističan izvestan dostojanstven, svečan ton sižea i obrade.

Literatura

Značajni autori baroknih oratorijuma su: Carissimi (predstavnik latinskog oratorijuma), Stradella, A. Scarlatti, a naročito Händel, koji odbacuje historicusa i snažno podvlači ulogu hora; njegova glavna dela, koja predstavljaju vrhunac razvoja oratorijuma, jesu „Mesija", „Juda Makabejski", „Samson", „Izrael u Egiptu", „Saul" i dr. Među kasnijim kompozitorima oratorijuma ističu se Haydn („Stvaranje sveta", „Godišnja doba"), Mendelssohn („Elias", „Paulus"), Berlioz (dramatska legenda „Faustovo prokletstvo"), Liszt („Sv. Elizabeta", „Christus"), Franck, Dvoržak, Elgar, Honegger („Kralj David" — sa recitatorom u ulozi historicusa, „Jovanka Orleanka", „Igra mrtvih"), Schmidt, Martin, Hindemith. Od jugoslovenskih autora oratorijume su napisali Zajc („Prvi grijeh"), Hristić („Vaskrsenje"), Širola („Ćiril i Metod"), Vučković („Herojski oratorijum").

Schützova oratorijska dela (božićna i uskršnja „Historija") razlikuju se od običnog oratorijuma biblijskim tekstom i liturgijskom namenom. Bachov „Božićni oratorijum" u stvari je ciklus od šest kantata vezanih sadržajem.

Opera-oratorijum

U našem veku sreću se dela na granici između opere i oratorijuma, kao što su scenski statična opera Stravinskog „Oedipus rex" ili Honeggerovi oratorijumi koji se mogu i scenski izvoditi. Kod nas tome žanru pripadaju Brkanovićeva opera-oratorijum „Zlato Zadra", Fribecov „Sluga Jernej", Hercigonjin „Gorski vijenac" i „Planetarijom".

82. Pasija

Pasija — liturgijsko-muzički prikaz biblijske legende o Hristovom stradanju — prošla je u svom razvoju nekoliko faza.

Horalna pasija

Horalna pasija, poznata još u ranom srednjem veku, isključivo je jednoglasna, pevana na način gregorijanskog akcentusa (u tom vidu se i danas u katoličkoj liturgiji izvode tokom Velike nedelje pasije na tekstove iz sva četiri jevanđelja). Od XII veka pasija se počinje tretirati dramatizovano: jednom izvođaču povereno je pripovedanje evangeliste, drugom — Hristove reči, a trećem — reči ostalih lica, kao i reči mnoštva (tzv. „*turbe*", koje docnije pevaju svi izvođači zajedno).

Višeglasna a cappella pasija

U doba renesanse turbe se komponuju višeglasno a cappella, čime nastaje tip *responzorijalne pasije*; primeri kod Vittorije, Lassa, docnije (na nemačkom jeziku) kod Schütza. Istovremeno se razvila i *motetska pasija*, u kojoj je ceo tekst (čak i reči pojedinaca) komponovan za višeglasni hor, u polifonom motetskom stilu; najranija takva pasija pripisuje se Obrechtu, a čuvena je Gallusova.

Oratorijska pasija

U XVII veku pasija prihvata tekovine baroka — instrumentalnu pratnju, rečitativ i ariju, tako da se po obliku približuje oratorijumu: *oratorijska pasija*. U liturgijski tekst unose se umeci, pre svega protestantski horali. Ovaj tip pasije, negovan u Nemačkoj (Keiser, Telemann i dr.), dostiže svoj vrhunac u Bachovim pasijama po Mateju i Jovanu.

Bachove pasije sadrže ove sastavne delove: a) pripovedanje evangeliste (seko-rečitativi solo-tenora), b) reči pojedinih lica (takođe seko-rečitativi solista, jedino su Hristove reči komponovane u vidu praćenog rečitativa, koji se mestimično rascvetava u ariozo — vidi primer 289), c) turbe (kraći polifoni horovi); sem ove tri komponente, čija je podloga biblijski tekst, dolaze još d) refleksivni pesnički umeci (arije, horovi — npr. veliki uvodni i završni hor Pasije po Mateju, ređe ansambli ili arije s horom) i e) protestantski horali (većinom u jednostavnoj četvoroglasnoj obradi, a probrani tako da svojim tekstom odgovaraju datom trenutku radnje).

Noviju literaturu zastupaju a cappella pasije K. Thomasa i Peppinga, kao i oratorijsko delo „Golgotha" od Martina. Kod nas su pasije napisali Sirola i Papandopulo.

Pasijski oratorijum uzima, za razliku od pasije, slobodan poetski tekst umesto biblijskog (Graun, „Isusova smrt"; Beethoven, „Hristos na Maslinovoj gori").

83. Kantata

Kantata (ital. cantare = pevati) je oblik za hor ili soliste uz instrumentalnu pratnju, nastao u XVII veku. Može biti svetovne ili duhovne sadržine. Sastavljena je od više numera ili odseka. Od oratorijuma se razlikuje ne samo skromnijim dimenzijama već i pretežno lirskim (a ne epskim ili dramskim) karakterom, tako da solisti u većini slučajeva ne predstavljaju dramske ličnosti, kao što je to u oratorijumu, već ostvaruju čisto muzičke kontraste.

Solo-kantata

Iz ranih monodijskih formi (praćeni madrigali i kanconete oko 1600) razvila se italijanska svetovna *solo-kantata* (kamerna kantata) XVII—XVIII veka, pisana za solistu s pratnjom kontinua ili malog instrumentalnog ansambla. Sastoji se od recitativa i arija (obično dve arije sa recitativom između njih ili pred svakom od njih). Istaknuti autori solo-kantate su Carissimi, Rossi, A. Scarlatti, Händel.

Posebna vrsta svetovne kantate su kamerni dueti sa kontinuom, u kojima se oba solistička glasa često vode polifono, uz primenu imitacija. To je vokalni pandan trio-sonati. Naročito ih je negovao Steffani.

Horska kantata

Horska kantata, za hor (sa solistima ili bez njih) i orkestar, većeg je obima od solo-kantate. U epohi baroka većinom je duhovnog sadržaja, jer je nastala iz vokalno-instrumentalnih moteta i njima sličnih oblika („crkveni koncerti" i „Sacrae symphoniae" G. Gabrielija, Viadane, Schütza, kod nas duhovni koncerti Jelića). Razvila se naročito u Nemačkoj (Buxtehude, Telemann i dr., a vrhunac dostiže sa Bachom). Tekst se u ranijem periodu obično kombinuje iz biblijskih odlomaka i protestantskih horala, a docnije se u tu svrhu pišu specijalni tekstovi, podešeni prema muzičkim formama preuzetim iz italijanske opere. Stoga se stariji tip barokne duhovne kantate sastoji od nekoliko manje ili više povezanih odseka, a noviji od posebnih numera: najčešće otpočinje horom (kome može prethoditi orkestarska predigra), zatim se smenjuju recitativi i arije, eventualno po koji ariozo ili duet, a na završetku dolazi jednostavno harmonizovani horal.

Dok solo-kantata izumire u XVIII veku, horska kantata postoji do danas; novija dela te vrste su većinom prokomponovana (bez numera), sa smenjivanjem horskih, solističkih i čisto instrumentalnih odseka.

Kantata kod Bacha

Bach je napisao oko 300 duhovnih (sačuvano oko 200) i oko 20 svetovnih kantata. Među njima su i horske i solo-kantate — za jednog solistu (npr. „Schlage doch, gewünschte Stunde" — za alt) ili za više solista (npr. „O Ewigkeit, du Donnerwort" — za alt, tenor i bas). Njegove rane duhovne kantate pripadaju starijem tipu bez jasno izdvojenih numera (npr. „Actus tragicus"), kasnije — novijem tipu s numerama. Protestantski horali se često nalaze u njima ne samo kao završna numera već i obrađeni kao cantus firmus u horovima ili arijama, te po horalu i čitava kantata dobija naziv (horalne kantate); tako npr. „Christ lag in Todesbanden" predstavlja niz varijacionih obrada istoimenog horala. Sem pomenutih, ističu se Bachove duhovne kantate „Ich hatte viel Bekümmernis", „Ach wie flüchtig", „Es erhub sich ein Streit", „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", „Reformacijska kantata" (na horal „Ein' feste Burg") i dr.; od svetovnih poznate su „Seljačka kantata" i „Kantata o kafi", koja podseća na malu komičnu operu bez scene (solisti predstavljaju ličnosti).

Literatura

U duhovne kantate ubrajaju se i „Magnificat" (Bach, kod nas Osterc), „Stabat mater" (Pergolesi, Astorga, Rossini, Dvoržak), „Te Deum" (Bruckner), psalmi (Händel, Mendelssohn, Liszt, Bruckner, Dvoržak, Reger; Kodály, „Psalmus hungaricus"; kod

nas Lajovic, Psalam 41 i 42; Manojlović, „Na rjekah vavilonskih"). Priloge toj oblasti dali su i Brahms („Nemački rekvijem"), Tanjejev („Po čitanju psalma"), Vycpálek („Kantata o poslednjim stvarima čoveka"). U Engleskoj je bio omiljen oblik antem (anthem), duhovna horska kompozicija, obično sa instrumentalnom pratnjom (Purcell, Händel).

Među kasnijim kompozitorima svetovnih kantata nalaze se Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms („Pesma sudbine", „Pesma trijumfa", „Nenija"), Smetana, Dvoržak („Hymnus"), Novák, d'Indy, Debussy, Schönberg („Gurrelieder"), Bartók („Cantata profana"), Prokofjev („Aleksandar Nevski"), Saporin („Na polju Kulikovom"), Webern, Hindemith, Stravinski, Britten („Prolećna simfonija") i dr. Iz jugoslovenske literature: Zajc, Dobronić, Polič („Turki na Savici"), Jozefović („Na Nilu"), Baranović („Pan", „Goran"), Slavenski („Simfonija Orijenta"), Bandur („Partizanska rapsodija", „Poema 1941"), Grgošević („Žetva"), Škerjanc („Sonetni venec"), Vukdragović („Vezilja slobode", „Srbija"), Logar („Žetvarite", „Vatra"), Brkanović („Triptihon"), Cipra („Godišnja doba", „Kantata o čovjeku"), Papandopulo („Stojanka majka Knežpoljka", „Ustanici", „Legenda o drugu Titu"), Čolić („Patroldžije"), Marić („Pesme prostora"), Rajičić („Slepac na saboru"), Kalčić („Dani u tami"), Lhotka-Kalinski („Hrvatska kronika"), Devčić („Seva"), Šulek („Zadnji Adam"), Bruči („Srbija", „Človek je vidik bez kraja"), Cossetto („Konjanik"), Josif („Smrt Stefana Dečanskog", „Ruštikon"), D. Kostić („Kragujevac"), Merkù („Kantata o Mariji Čedomorki"), Obradović („Simfonijski epitaf"), Radić („Opsednuta vedrina", „Čele-kula", „Uspravna zemlja"), V. Kostić („Opelo pesniku poginulom od bombardovanja"), R. Maksimović („Kad su živi zavideli mrtvima").

Prelaz između kantate i opere odnosno baleta predstavljaju Orffove scenske kantate („Carmina burana", „Catulli carmina") ili „Svadba" Stravinskog, dela koja se mogu izvoditi i koncertno i scenski.

Spajanje simfonije i kantate

Sa Beethovenovom IX simfonijom počinju pokušaji u spajanju simfonije i kantate, čime se po pravilu narušava uobičajeni oblik simfonije (Francuzi nazivaju takva dela „simfonija-oda"). Dalji su primeri: Berlioz, „Romeo i Julija"; Mendelssohn, II simfonija; obe Lisztove simfonije („Faust-simfonija" i „Dante-simfonija"); više Mahlerovih simfonija (II, III, IV, a naročito VIII, u dva stava: prvi je himna „Veni creator spiritus", a drugi — završna scena drugog dela Goetheovog „Fausta"); Stravinski, „Simfonija psalama"; kod nas Arnič, IV simfonija („Duma"). Sukov „Epilog" nalazi se na granici kantate i simfonijske poeme. — Mnogo ređe je učešće vokalnog elementa u kamernim delima (npr. Schönbergov II gudački kvartet sa sopranom solo u III i IV stavu).

84. Misa

Vrste i delovi mise

Prema načinu izvođenja mise, centralnog oblika bogosluženja katoličke crkve, razlikuje se tiha misa (missa lecta ili m. privata, koja se u celini čita, bez pevanja) i pevana misa (m. cantata), koja dalje može biti m. brevis (= „kratka" m.) ili m. solemnis (= svečana m.). Od pevanih delova mise sledećih pet imaju stalni tekst i čine tzv. *„ordinarium missae"*: 1. Kyrie eleison, 2. Gloria, 3. Credo, 4. Sanctus (i u njegovom okviru Benedictus), 5. Agnus Dei. Tekst ostalih delova menja se prema praznicima tokom godine; oni čine *„proprium de tempore"* (Introitus — ispred Kyrie, Graduale — između Gloria i Credo, Offertorium — između Credo i Sanctus, Communio — posle Agnus Dei, itd.).

U muzičkom pogledu misa je prošla kroz tri glavna razvojna stadijuma:

Horalna misa

a) *Horalna misa* peva se jednoglasno na gregorijanske napeve, među kojima su u znatnoj meri zastupljeni melodijski izraziti koncentusi. Izvođači su sveštenik i hor; u novije doba se horskim delovima često dodaje orguljska pratnja kao harmonska podrška.

Višeglasna a cappella misa

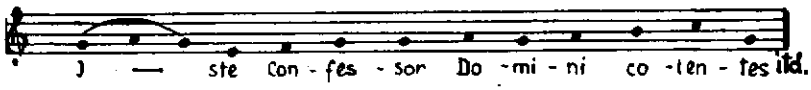
b) *Višeglasna a cappella misa* pojavila se u XIV veku[1]) (prvi primeri su troglasna misa iz Tournaya i četvoroglasna Machautova misa), a dostigla najveći procvat u XV—XVI veku. Komponuje se samo „ordina-

[1]) Pojedini delovi mise bivali su već i ranije višeglasno komponovani.

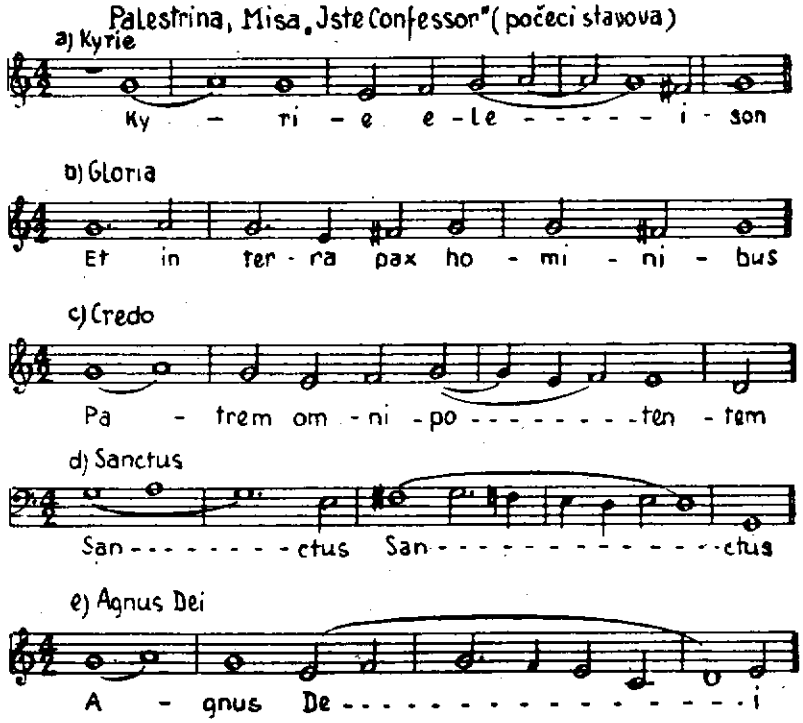
rijum", tako da se misa sastoji od pet zasebnih stavova.[1]) Flamanci XV veka uvode sledeći način obrade: *cela misa je zasnovana na jednom cantus firmusu*, uzetom iz gregorijanskog horala ili čak i iz svetovne pesme (chanson), koji se provlači kroz sve stavove u raznim ritmičkim i melodijskim varijantama (vidi primer 291). Po cantus firmusu misa dobija i naziv, npr. „Ave regina coelorum", „Assumpta est Maria" i dr. — po horalnim napevima, ili „L'homme armé", „Se la face ay pale" itd. — po svetovnim pesmama. U XVI veku se, štaviše, čitavi višeglasni odlomci iz druge kompozicije (čak od drugog autora) uzimaju za osnovu mise (tzv. „transkripciona misa" ili „parodijska misa").

Značajni autori horskih misa su Dufay, Ockeghem, Obrecht, Josquin des Prés, Palestrina, Lasso, Benevoli. — U XIX veku se „cecilijanska reforma" zalaže za ponovno uvođenje a cappella mise, nasuprot novijim misama sa orkestrom.

291 Himna „Jste Confessor"



Palestrina, Misa „Jste Confessor" (počeci stavova)



c) *Orkestarska misa*, za hor i soliste sa orkestarskom pratnjom, razvila se u XVII veku. Po načinu obrade bliska je kantati; stavovi mise sadrže horske i solističke odseke, a kod velikih baroknih misa mogu biti podeljeni na više numera (horova, arija, dueta — jedino recitativa nema u misi; takvim „kantatnim misama" pripada, npr., Bachova Misa h-moll, sa 24 Orkestarska misa

[1]) I delovi „propriuma" mogu se komponovati, ali ne ulaze u sastav mise kao muzičkog oblika; u praksi se često između stavova mise od jednog autora umeću „proprium" - delovi od drugih kompozitora.

numere). — Oblik pojedinih stavova zavisi od teksta: Kyrie je obično trodelan (Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison), Gloria i Credo su velike prokomponovane forme sa više kontrastirajućih odseka, u Sanctusu se izdvaja Benedictus kao lirska epizoda, a Agnus Dei katkad koristi — radi zaokruženja čitavog dela — tematiku nekog ranijeg stava.

Poznate vokalno-instrumentalne mise su od Bacha (h-moll), Haydna, Mozarta („Krunidbena misa"), Beethovena (C-dur i „Missa solemnis" D-dur), Cherubinija, Schuberta, Liszta, Brucknera, Janáčeka („Glagoljska misa" na staroslovenski tekst), Stravinskog. Kod nas su mise napisali Dugan, Lučić, Papandopulo itd.

Rekvijem

Rekvijem (requiem) je misa za pokojne (missa pro defunctis). U njemu se izostavljaju Gloria i Credo, a dodaju se neki novi delovi, tako da redosled glasi: 1. Requiem aeternam (otuda naziv čitavog oblika), 2. Kyrie, 3. Dies irae, 4. Domine Jesu (offertorium), 5. Sanctus, 6. Agnus Dei, 7. Lux aeterna. Naročito se ističe sekvenca Dies irae, koja pruža bogate mogućnosti dramatskog i čak programskog oblikovanja.

Najznačajniji rekvijemi potiču od Mozarta, Cherubinija, Berlioza, Verdija, Dvoržaka, Fauréa. (Brahmsov „Nemački rekvijem" nije pisan na latinski rekvijemski tekst, već na slobodno izabrane odlomke biblijskog teksta na nemačkom jeziku, tako da u stvari pripada duhovnim kantatama; Britten je u „Ratnom rekvijemu" isprepleo liturgijski tekst sa poezijom W. Owena, inspirisanom strahotama rata.) Kod nas je rekvijeme pisao Premrl.

Liturgija, opelo

Misi i rekvijemu odgovaraju u pravoslavnom bogosluženju *liturgija* i *opelo*, pisani isključivo za hor a cappella. U sastav liturgije ulaze sledeći delovi: Slava... Blagoslovi, duše moja; Slava... Jedinorodnij sine; Vo carstviji tvojem („Blažena"); Priidite, poklonimsja; Svjati Bože; Iže heruvimi („Heruvimska"); Otca i sina; Vjeruju; Milost mira; Dostojno i pravedno; Svjat; Tebe pojem; Dostojno jest; Otče naš; Jedin svjat; Pričasten (promenljiv deo); Blagosloven grjadij; Vidjehom svjet istini; Da ispolnjatsja; Budi imja Gospodnje. — Glavni delovi opela su: Svjati Bože, Njest svjat, Žitejskoje more, So svjatimi, Dusi i duši, Boga čelovjekom, Vječnaja pamjat. — Višeglasne kompozicije ovih tekstova delom su harmonizacije tradicionalnih napeva, a delom originalna dela. Iz ruske literature spomenimo Bortnjanskog, Čajkovskog, Grečanjinova, Ipolitova-Ivanova, Arhangeljskog; kod nas su liturgije pisali K. Stanković, J. Marinković, St. Mokranjac, Krstić, M. Milojević, Manojlović, Crvčanin, Tajčević, a opela — J. Marinković, St. Mokranjac, M. Milojević, Hristić i dr.

Ima i drugih oblika bogosluženja, npr. v e č e r n j e (u katoličkoj crkvi: v e s p e r — muzički primeri kod Monteverdija, Mozarta; u pravoslavnoj: b d e n i j e — npr. Čajkovski, Rahmanjinov). U ruskoj duhovnoj muzici bio je popularan „k o n c e r t", efektan polifoni komad (Bortnjanski).

85. Solo-pesma

Prethodnici i razvoj solo-pesme

Jednoglasnu umetničku pesmu bez pratnje nalazimo još kod trubadura i truvera, minezengera i — docnije — majstora pevača. Važniji tipovi trubadurskih pesama su *canso, virelai, ballade, rondeau* (praoblik kasnijeg ronda). Oblik ovih napeva je po pravilu strofičan, često s refrenom. U pesmama minezengera, a naročito majstora pevača, omiljen je oblik „bar" (**a a b**, vidi str. 63), koji se može proširiti u „reprizni bar" (**a a b a**).

Kasnijeg datuma je jednoglasno pevanje sa instrumentalnom pratnjom: pomenimo baladu iz epohe „Ars nova", frotolu s pratnjom laute, firentinsku monodiju (kanconete i madrigale sa generalbasom, kao što su

Caccinijeve „Nuove musiche"), solo-kantatu. To su oblici koji se mogu smatrati kao prethodnici kasnije solo-pesme.

Solo-pesma u novijem smislu reči počinje u Nemačkoj sa „arijama" Alberta i Kriegera (XVII v.), razvija se u drugoj polovini XVIII v. — istovremeno sa procvatom nemačke poezije (doba Goethea i Schillera), a vrhunac dostiže u periodu romantizma.[1])

Solo-pesma je kamerni oblik; za razliku od arije i solo-kantate, nju karakteriše izvesna intimnost, uzdržanost u izrazu, odsustvo spoljnog sjaja (npr. koloratura). Pratnja je po pravilu klavirska.

Razlikuju se dva osnovna formalna tipa solo-pesme:

Oblik:
— strofična pesma

a) Kod *strofične pesme* upotrebljava se ista muzika za sve strofe teksta. Pojedina strofa predstavlja neki od malih oblika — npr. period ili malu pesmu (sem shema **a b** i **a b a**, nije retkost ni **a b c**). Strofičnost, koja je inače tipična za narodne pesme, česta je i kod umetničkih pesama jednostavnijeg sadržaja, gde tekst ne sadrži većih kontrasta u raspoloženju.

U slučaju da sve strofe nisu jednake po metrici teksta, vrše se u melodiji male izmene radi prilagođavanja naglascima reči. Ali ako se strofe osetnije razlikuju po raspoloženju koje sugerira sadržaj teksta, tada se moraju uneti krupnije izmene u melodiju ili pratnju (ili u oba ova elementa; često se menja samo poslednja strofa radi dobijanja vrhunca). Time nastaje *varirana strofična pesma*, koja se — prema stupnju različitosti između strofa — manje ili više bliži prokomponovanoj pesmi.

— varirana strofična pesma

— prokomponovana pesma

b) U *prokomponovanoj pesmi* muzički oblik se prilagođuje zahtevima teksta, bez obzira na njegovu podelu u strofe. Najprostiji slučajevi imaju oblik pesme — obično trodelne sa reprizom (ukoliko tekst ne pruža mogućnost za reprizu, kompozitor je može sam stvoriti — ponavljajući na završetku početne stihove teksta, ili dajući tematsku reprizu u instrumentalnom zaključku pesme). Često se, međutim, sreću i sasvim slobodni oblici tipa fantazije, sa više kontrastnih odseka, čije jedinstvo više osigurava tekst nego muzika; to su prokomponovane pesme u pravom smislu reči.

Navedimo nekoliko primera za razna formalna rešenja u Schubertovim pesmama:

strofični oblik: „Divlja ružica";

varirani strofični oblik: „Laku noć" (poslednja strofa prenesena u istoimeni dur), „Lipa" (1. i 4. strofa jednake, 2. delimično u istoimenom molu, 3. tematski nova);

prokomponovani oblik: „Njena slika" (**a b a**), „Dvojnik" (ostinatni bas), „Putnik" (više kontrastnih odseka).

Primere za analizu strofičnog i prokomponovanog oblika pesme donosi Prilog br. 15 i 16.

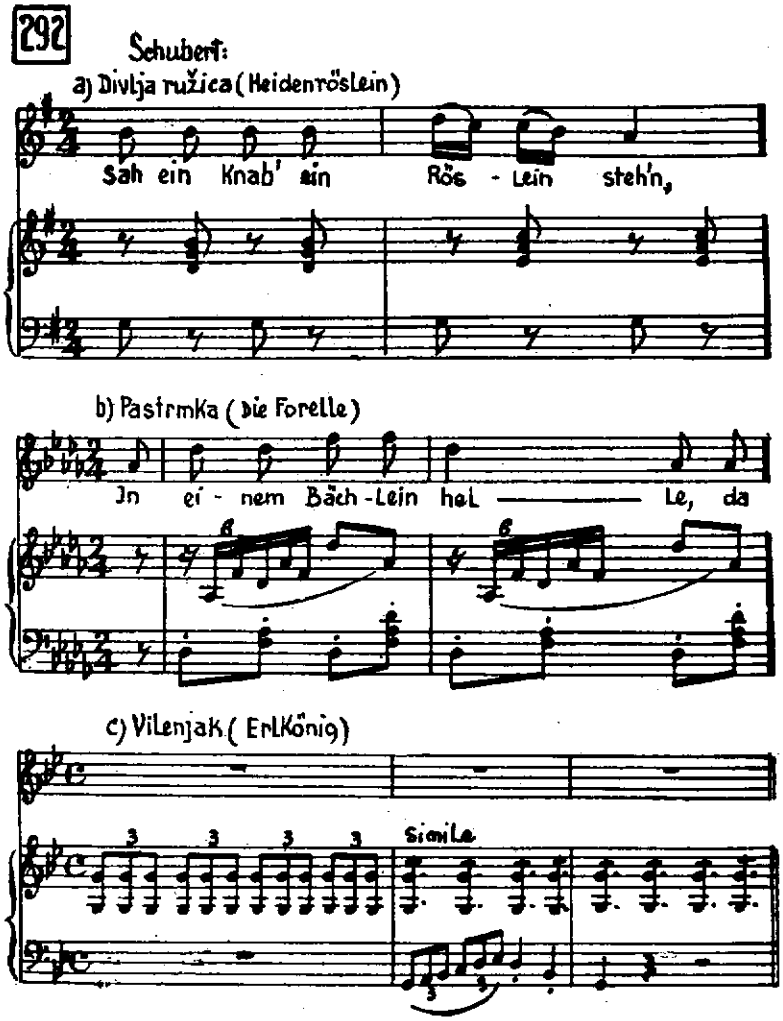
Uloga pratnje

Pratnja strofične pesme najčešće je jednostavna i podređena vokalnoj deonici, dok je u prokomponovanoj obično značajnija. Od Schubertovog vremena rado se u pratnji primenjuje sprovođenje i obrada izvesnog *karakterističnog motiva* (odnosno figure), koji može imati diskretnu deskriptivnu ulogu (npr. kod Schuberta: stilizacija postiljonovog roga u „Pošti" ili petlovog kukurikanja u „Prolećnom snu" iz ciklusa „Zimsko putovanje"; konjski topot i huk vetra u „Vilenjaku" — vidi primer 292 c). Kasnije doba dalje povećava ulogu pratnje (Schumann, Wolf), tako da ona katkad preuzima glavni deo muzičke sadržine, a deonica glasa se svodi na rečitativnu deklamaciju.

---

[1]) Prevlast Nemačke na polju solo-pesme učinila je da se nemački izraz „Lied" uvreži i kod nekih drugih naroda kao oznaka za solo-pesmu.

Evo tri primera za tipove pratnje (napomenimo da prvi od njih potiče iz strofične, drugi iz varirane strofične, a treći iz prokomponovane pesme):



Literatura

Raniju nemačku literaturu solo-pesme predstavljaju Mozart, Beethoven, Zelter, a romantičnu i savremenu — Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Franz, Cornelius, Brahms, Wolf, Mahler, Strauss, Reger, Pfitzner, Schönberg, Marx i dr. Francusku solo-pesmu zastupaju Franck, Duparc, Fauré, Debussy, Ravel; rusku — Alabjev, Glinka, Dargomižski, Musorgski, Borodin, Čajkovski, Rimski-Korsakov, Grečanjinov, Rahmanjinov; od pripadnika ostalih evropskih naroda ističu se Grieg (Norveška), Dvoržak, Foerster (Čehoslovačka), Schoeck (Švajcarska), de Falla (Španija), Respighi (Italija), Britten (Engleska). Među jugoslovenskim autorima solo-pesama nalaze se Lisinski, J. Marinković, Pavčič, Bersa, Adamič, Lajovic, Konjović, M. Milojević, Hristić, Manojlović, Osterc, Ravnik, Baranović, Gotovac, Kogoj, Škerjanc, Tajčević, Vukdragović, Živković, Logar, Kunc, Bjelinski, Rajičić, Gostuški i mnogi drugi.

Ciklus pesama

Pesme vezane sadržajem mogu se spojiti u c i k l u s. Pojedine pesme iz ciklusa mogu se u većini slučajeva izvoditi i posebno, ali svoj puni značaj stiču tek u okviru celine. Prvi ciklus pesama napisao je Beethoven („Dalekoj dragoj"), a za njim

Schubert („Lepa mlinarka", „Zimsko putovanje")[1]), Schumann („Pesnikova ljubav", „Ljubav i život žene" — oba sa samostalnim klavirskim postludijumom, „Mirte"), Musorgski („Bez sunca", „Pesme i igre smrti", „Dečja soba"), Dvoržak („Biblijske pesme"), Ravel („Tri pesme Don Kihota Dulčineji"), de Falla („Sedam španskih narodnih pesama"), Schönberg („Knjiga visećih vrtova"), Hindemith („Marijin život"), Britten („Sedam Michelangelovih soneta", „Zimske reči"). Od naših autora: Grgošević („Od kolijevke do motike"), Tajčević („Iz ruske lirike"), Logar („Legenda o Marku"), Cipra („Djevojačka ljubav"), Bjelinski („Pjesme za bezimenu", „Ciciban"), Rajičić („Čuvari sveta"), Lhotka-Kalinski („Po dragom kraju") itd. — Wolfovi „ciklusi" („Mörikeove pesme", „Goetheove pesme", „Italijanska pesmarica" i dr.) nisu stvarno ciklusi, već obimne zbirke, nepogodne za izvođenje u celini.

Pesme sa orkestrom

Sem klavirske, solo-pesma može imati i orkestarsku pratnju. Prvi primeri potiču od Berlioza, a kasniji od Wolfa, Straussa i naročito Mahlera (ciklusi „Dečakov čudesni rog" i „Pesme o umrloj deci", dok se „Pesma o zemlji" — ciklus za alt i tenor — po obimu i obradi bliži simfonijski zamišljenoj kantati); interesantna je Brittenova „Serenada" za tenor, rog i gudački orkestar, koja je u stvari takođe ciklus pesama. Kod nas su cikluse sa orkestrom napisali Baranović („Z mojih bregov"), Gotovac („Pjesme čeznuća"), Bjelinski („Bez povratka"), Rajičić („Lisje žuti", „Na Liparu", „Magnovenja"), Hercigonja („Zmajeve satirične pesme"), Danon („Neznanka"), Malec („Radovanove pjesme"), Obradović („Plameni vjetar").

Ređe su pesme s pratnjom kamernog ansambla, kakve su napisali, npr., Ravel („Madagaskarske pesme"), Stravinski („Pribautki", „Mačje uspavanke"), Webern, Hindemith, a kod nas Osterc (više ciklusa), Slavenski („Pesme moje majke" — sa gudačkim kvartetom), Kelemen (ciklus „Igre"), Srebotnjak (ciklus „Mati").

Balada

Balada je poseban rod solo-pesme, kompozicija na tekst epskog karaktera. Odlikuje se objektivnim, pripovedačkim tonom; sadržaj je ozbiljan, pa i tragičan, katkad sa primesom natprirodnog, mističnog. U skladu sa ovim karakterom je melodika, koja se često oslanja na rečitativnost; pratnja rado koristi deskriptivne elemente (primer 292 c). Oblik balade može biti strofičan (radi izbegavanja monotonije mogu se smenjivati više strofičnih melodija), ali je češće prokomponovan (npr. Schubertov „Vilenjak"). Izraziti kompozitor balada je Loewe; balade nalazimo i kod Schuberta, Schumanna („Dva grenadira", „Rukavica"), Wolfa („Ognjeni jahač"), a od naših autora kod St. Mokranjca („Lem-Edim"), Gotovca („Rizvan-aga"), Tajčevića („Tri balade Petrice Kerempuha").

Romansa

Nasuprot mračnom koloritu severnjačke balade, *romansa* je mediteranskog porekla, vedrijeg karaktera (stilizovani primeri kod Schumanna). — Tim nazivom se obično označavaju i ruske solo-pesme XIX veka, a nalazimo ga i kao naslov instrumentalnih komada.

Pesme za ansamble

Srazmerno retko se sreću pesme za vokalne kamerne ansamble (obično od 2—4 glasa), homofone ili polifone obrade. Poznati su dueti od Mendelssohna i Dvoržaka („Moravski dvopevi"), Brahmsovi „Liebesliederwalzer" za vokalni kvartet, Janáčekov ciklus „Dnevnik nestalog" za tenor, alt i tri ženska glasa — sve s klavirskom pratnjom. Kod nas je Radić napisao ciklus „Spisak" za dva ženska glasa i instrumentalni ansambl.

Vokaliza

Vokaliza je kompozicija za glas bez teksta. Slično instrumentalnoj etidi, vokaliza može biti tehnička vežba za pevača (npr. Concone i druge slične zbirke) ili koncertantni komad (npr. kod Rahmanjinova). U ovu drugu kategoriju mogao bi se ubrojati i Koncert za sopran i orkestar od Gliera, ili Papandopulov „Concerto da camera" za sopran i duvački ansambl.

86. Novija horska pesma

Posle vrhunca a cappella muzike u XVI veku, interes za horsko stvaranje opada u korist novih vokalno-instrumentalnih oblika baroka (opere, oratorijuma, kantate i dr.). Tek krajem XVIII veka počinje se razvijati, istovremeno sa solo-pesmom, novija horska pesma, koja će u XIX veku doživeti procvat naročito u Nemačkoj i slovenskim zemljama.

---

[1]) „Labudov poj" nije ciklus, već naslov pod kojim je posle Schubertove smrti izdana zbirka pesama iz zaostavštine.

Sadržaj i oblik

Po sadržaju horska pesma se kreće od jednostavne homofone popevke („Liedertafel-stil")[1]) do široko koncipiranih horskih balada (npr. kod Janáčeka: „Marička Magdonova", „Sedamdeset hiljada") i modernih kontrapunktski rađenih horova u kojima oživljava stil madrigala i moteta. Sa formalne strane horska pesma može biti, kao i solo-pesma, strofična ili prokomponovana (uz razne međuoblike).

Pored *mešovitih horova* naročito su negovani *muški* (vidi primedbu [1]) pri dnu strane), dok je manje bogata literatura za *ženski* i *dečji* hor. Ovi ansambli mogu biti a cappella ili s pratnjom klavira odnosno orkestra. Naročito se ženskim i dečjim horovima, kojima nedostaje podrška dubokog registra, rado dodaje klavirska pratnja; muški i mešoviti horovi češće dobijaju pratnju orkestra, čime se približuju kantati.

Literatura

Horove su pisali u Nemačkoj Schubert, Mendelssohn, Schumann, Silcher, Bruckner, Brahms, Reger, David, Distler; — u Češkoj Smetana, Foerster, a naročito Janáček; — u Rusiji Čajkovski, Rimski-Korsakov, Tanjejev, Grečanjinov, Šostakovič; — u Francuskoj Debussy, Ravel; — u Norveškoj Grieg; — u Mađarskoj Bartók, Kodály. I veliki broj jugoslovenskih kompozitora bavio se horskom muzikom: Lisinski, Zajc, Jenko, J. Marinković (Kola — vidi niže; horovi s klavirom „Potočara", „Na Veliki petak", „Zadovoljna reka"), Vilhar, St. Mokranjac (Rukoveti — vidi niže; „Kozar"), Dev, Binički, Krstić, Adamič („Petnajst tisoč"), Dobronić, Lajovic, Matetić-Ronjgov („Čaće moj"), Premrl, Naprávnik, Konjović („Vragolan" i drugi ženski horovi s klavirom), Lhotka („Perun"), M. Milojević („Slutnja", ciklus „Pir iluzija", „Muha i komarac"), Mirk, Hristić („Jesen"), Prelovec, Odak, Manojlović („Sever duva"), Pašćan (Kola iz „Gorskog vijenca"), Gotovac („Jadovanka za teletom"), Pahor („Očenaš hlapca Jerneja"), Slavenski („Voda zvira", „Ljubavna pesma", „Molitva dobrim očima"), Bandur, Grgošević, Tajčević („Komitske pesme", „Pjesme iz Gradišća", „Četiri duhovna stiha"), Vukdragović, Dugan ml., Matz (svita „Faun"), Živković (svita „Prizrenke"), Nastasijević, Bajšanski, Brkanović, Papandopulo („Kad igra kolo"), Prokopiev, Skalovski („Makedonsko oro"), Zlatić („Varijacije na narodnu temu" za ženski hor s klavirom), Hercigonja, Lhotka-Kalinski, Bombardelli, Nikolovski i mnogi drugi.

Obrade narodnih pesama

Veliki značaj imaju u novijoj horskoj muzici *obrade narodnih pesama*[2]) (u skladu sa idejama romantizma o prožimanju umetnosti nacionalnim karakteristikama). To važi i za jugoslovensku muziku; mnogi od gore navedenih autora radili su baš na tom području. Strofična građa naših narodnih pesama često nameće varijacionu obradu (svaka strofa rađena je na drugi način), a težnja za stvaranjem većeg oblika dovodi do povezivanja više pesama u celinu. Time nastaje oblik zvan *rukovet;* najuspelije primere dao je St. Mokranjac u svojih 15 rukoveti i „Primorskim napevima". Isti oblik se sreće i pod drugim imenima: kolo (J. Marinković), rapsodija (Odak), svita (Živković, Nastasijević), splet (Bošnjaković) itd., kao i bez naznake oblika — npr. V. Milošević, „Pjesme sa Zmijanja"; Radić, „Gungulice".

Rukovet

Struktura Mokranjčevih rukoveti

Po obliku rukovet se može nazvati horskom rapsodijom. Specifičnost problema leži u formiranju organske celine od već postojećih, raznovrsnih elemenata, što se postiže, s jedne strane, uzimanjem pesama iz istog kraja (istovetnost dijalekta, sličnost u melodijskim i tonalnim osobinama), a s druge strane, podesnim rasporedom kontrasta u karakteru pesama (tempo,

---

[1]) „Liedertafel" je nemačka oznaka za amaterska pevačka društva — pre svega muške horove — koja su u velikom broju osnivana tokom XIX v. i bila jedan od nosilaca ne samo društvenog kulturnog života već i nacionalnih težnji, kako u Nemačkoj, tako i u drugim zemljama, pa i kod nas. To je uslovilo i nastanak bogate horske literature, pretežno romantično-nacionalno obojene, a po tehničkim zahtevima prilagođene mogućnostima amaterskih horova.

[2]) Pored obrada za hor, pišu se i obrade narodnih pesama za glas ili mali vokalni ansambl, s pratnjom klavira ili instrumentalnog ansambla. Ovaj žanr, veoma popularan kod nas (Konjović, Hristić, Hercigonja i dr.), negovan je i u svetskoj literaturi (Haydnove i Beethovenove obrade škotskih, Dvoržakove moravskih, Brittenove irskih narodnih melodija).

takt, tonalitet itd.). Primere konciznog oblikovanja pružaju, npr., Mokranjčeva X rukovet (shema tempa: brzo-lagano-brzo-lagano-brzo), VIII i XI rukovet (koje se mogu uporediti sa četvorostavnim ciklusom: Allegro-Adagio-Scherzo-Finale), a od šire postavljenih navedimo V rukovet, koja uprkos obimnosti i heterogenosti materijala (10 pesama!) ipak daje utisak celine, blagodareći pre svega rasporedu gradacija. — Tonalni plan Mokranjčevih rukoveti varira od potpunog tonalnog jedinstva (II rukovet: f-F-f-F-F), preko upotrebe srodnih tonaliteta posle kojih se uspostavlja osnovni (XIV rukovet: F-b-F-As-F), pa sve do šarolikih rasporeda bez osnovnog tonaliteta (VII rukovet: B-f-E-a-A). — Pojedine pesme su strofične građe, od 2 do 6 strofa (retko kad je upotrebljena jedna jedina strofa, kao npr. „Što li mi je" iz VII rukoveti). Strofe mogu biti istovetno obrađene (npr. „Osu se nebo zvezdama" i „U Budimu gradu" iz II rukoveti), ali je češći varirani strofični oblik: Mokranjac u pojedinim strofama rado smenjuje mešoviti hor ženskim ili muškim, menja harmonizaciju ili horsku fakturu, unosi osveženje primenom polifonije itd. Lepe primere varirane strofičnosti pružaju „Biljana" iz X rukoveti (1. strofa — mešoviti hor; 2. ženski hor + tenor; 3. kanonski rađena; 4. kao 2; 5. vrhunac — Meno mosso, pun horski zvuk) i „Lele, Stano mori" iz V rukoveti (dramatska gradacija kroz 6 strofa, od tihog unisono početka do kulminacije u kodi). — Katkad se dve pesme upliću jedna u drugu, čime nastaju veće celine u okviru rukoveti (npr. u V rukoveti: „Šta to miče" i „A što si se, Jano" obrazuju **a b a**, a „Oj đevojko" i „Višnjičica" — **a b a b**), ili se primenjuje princip tematske reminiscencije (npr. u XI rukoveti: citiranje početka druge pesme „Crni goro" pred završnom „Kalugere"). U šire razvijenim — naročito završnim — pesmama dolazi do proširenja oblika motivskom razradom u efektnu kodu (I, III, V, XI, XIII rukovet).

Ima slučajeva gde nije postignut viši stepen organskog jedinstva, tako da se rukovet u formalnom pogledu izjednačava sa potpurijem; a ako je svaka pesma izdvojena kao zaseban stav, rukovet dobija konture svite.

Masovna pesma

Poseban žanr horske literature predstavlja masovna pesma. Njene prethodnice su pesme nacionalnog i revolucionarno-političkog sadržaja, kakve su nastajale od vremena francuske revolucije pa kroz ceo XIX vek (kod nas, npr., „budnice" iz doba ilirizma ili patriotski horovi srpskih romantičara). Događaji novijeg doba (oktobarska revolucija, španski građanski rat, oslobodilački pokreti u II svetskom ratu) takođe su pružali mnogobrojne povode za stvaranje pesama ove vrste. Masovna pesma je aktuelnog sadržaja, većinom marševskog ili himničkog karaktera. Popularne masovne pesme su kod nas napisali Pahor, Živković, Vukdragović, Logar, Kozina, Gobec, Hercigonja, Danon, Devčić i dr.

Analizu horske kompozicije vidi u Prilogu br. 17.

87. Melodram

Reč „melodram" (grč. melos = muzika, melodija) bila je isprva, oko 1600. godine, sinonim za operu (Firentinci su nazivali svoja muzičko-scenska dela „dramma per musica" ili „melodramma"). U XVIII veku ovaj izraz dobija današnje značenje: govor (recitovanje) uz pratnju muzike. Prvo takvo delo napisao je Rousseau („Pygmalion"), podstaknut (pogrešnim) uverenjem da francuski jezik nije podesan za pevanje.

Scenski melodram

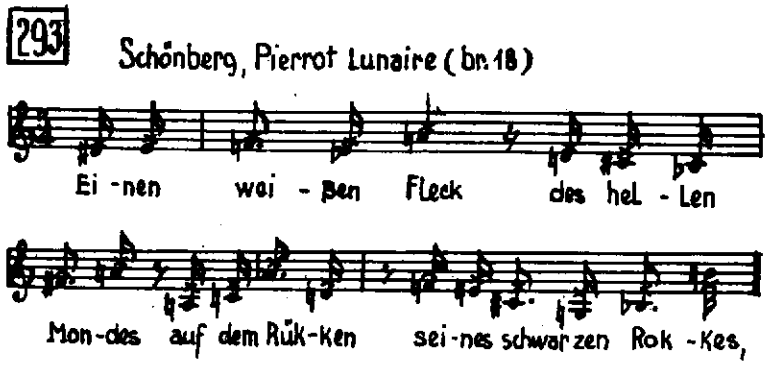
Na ovaj način nastao je scenski melodram. Kao kompletno dramsko delo on je retkost; sem Rousseaua, negovali su ga Benda i Fibich (trilogija „Hippodamia"). Češće se može naći — u vidu pojedinih scena — u operama koje sadrže govoreni dijalog (npr. scena u tamnici iz Beethovenovog „Fidelija", scena u vučjoj jami iz Weberovog „Čarobnog strelca").

Koncertni melodram

Koncertni melodram uzima kao tekst najčešće kakvu baladu; pratnja je klavirska ili orkestarska. Primeri kod Schumanna, Liszta, Fibicha, Straussa („Enoch Arden"), Schillingsa, Schönberga („Oda Napoleonu", „Preživeli iz Varšave"), Waltona („Fasada"); kod nas od Berse, Bandura, Ristića, Rajičića, Hercigonje, Ra-

dića i dr. Ima melodrama koji se mogu izvoditi i koncertno i scenski (Stravinski, „Persefona"); Honeggerovi oratorijumi, koji se nalaze na istom graničnom području (vidi str. 238), takođe sadrže melodramske delove.

Pojedini autori melodrama propisuju recitatoru — bar mestimično — ritam deklamacije, pa čak i približnu tonsku visinu. Tako, npr., Schönberg u ciklusu „Pierrot lunaire" („Pjero mesečar") beleži deonicu recitatora na posebnom linijskom sistemu notama sa kosim krstićem preko notne crte (vidi primer), zahtevajući način izvođenja koji se nalazi negde između govora i pevanja. Slično postupa Berg u svojim operama „Wozzeck" i „Lulu".



Povremeno praćenje govorene reči muzikom sasvim je uobičajena pojava u drami sa scenskom muzikom, kao i u filmu.

P r i l o g

A N A L I Z E

1. F. Mendelssohn, Pesma bez reči br. 20 Es-dur

Trodelni oblik pesme sa skraćenom reprizom. Shema:

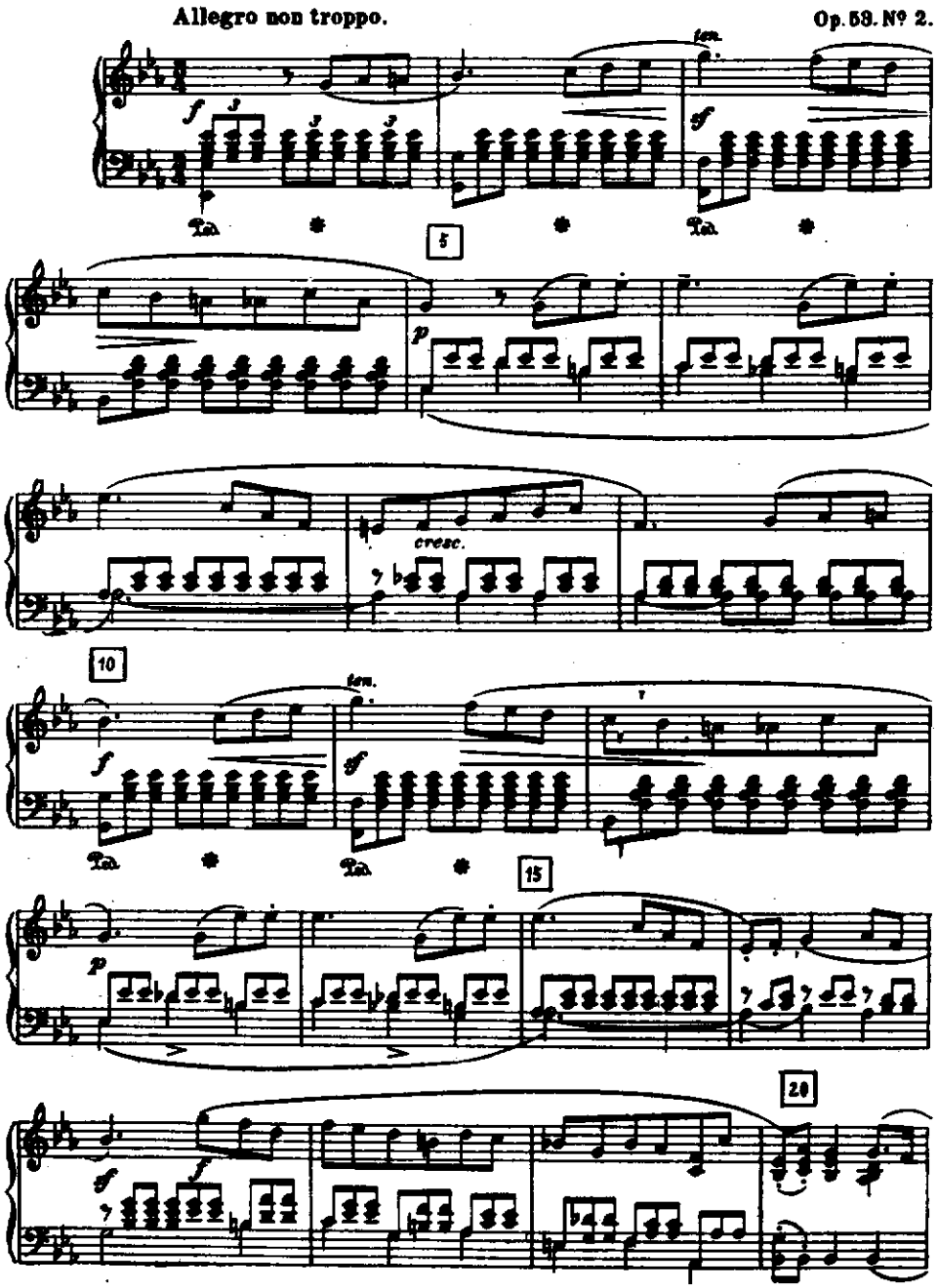
	a	b	a_1	Coda
broj taktova:	1 + 20	28	12	16

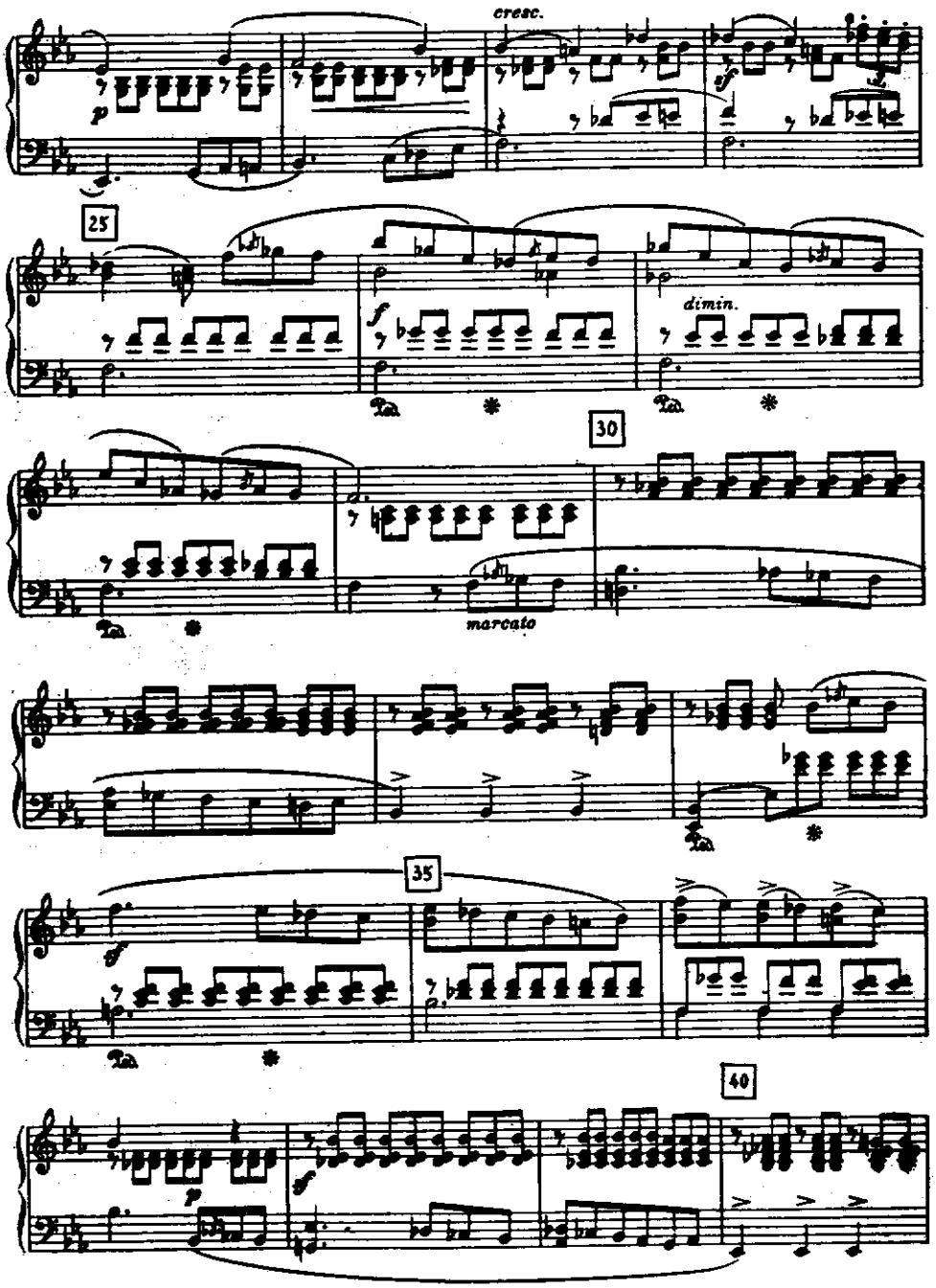
Prvi deo (**a**): veliki period sa unutrašnjim proširenjem u II rečenici. Takt 1 je uvod koji sadrži i predtakt glavne tematske ideje. I rečenica kadencira u t. 9 na Es : V_2 (karakteristično romantičarsko izbegavanje jasnih kadenci!). Završetak II rečenice očekivao bi se u t. 17, ali je izbegnut nastupom tonike u obliku sekstakorda, tako da se nadovezuje 4-taktno proširenje koje kadencira u t. 21 na Es : I.

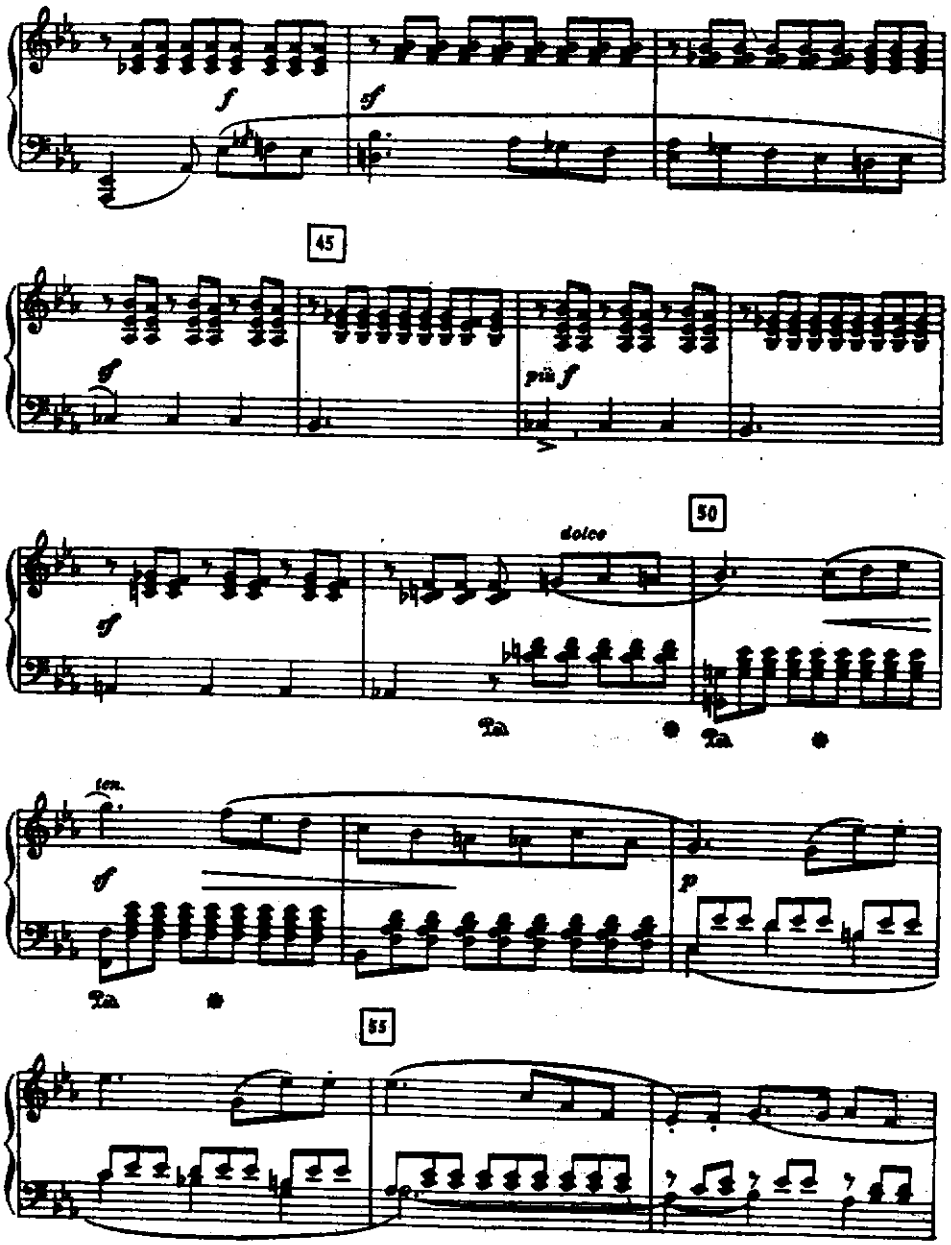
Srednji deo (**b**) pokazuje tipičnu fragmentarnu strukturu i harmonsku nestabilnost, a zasnovan je na razradi početnog motiva iz dela **a**. Iza prve rečenice (t. 22—25), u kojoj je ovaj motiv upotrebljen još u izvornom obliku, sledi niz od 5 malih rečenica izgrađenih na izmenjenom i slobodno razvijanom motivu iz **a**. Vodeća melodijska linija je naizmenično u diskantu i basu, a tonaliteti pojedinih rečenica su b-es-b-as-es. Poslednja, peta rečenica niza je proširena dvokratnim ponavljanjem i razradom drugog dvotakta — u svrhu pripreme reprize dominantom istoimenog es-molla (koja se na kraju javlja ne kao V, već kao VII^4_3, kako bi se izbegla upadljiva cezura i ostvarila tešnja veza između **b** i **a**).

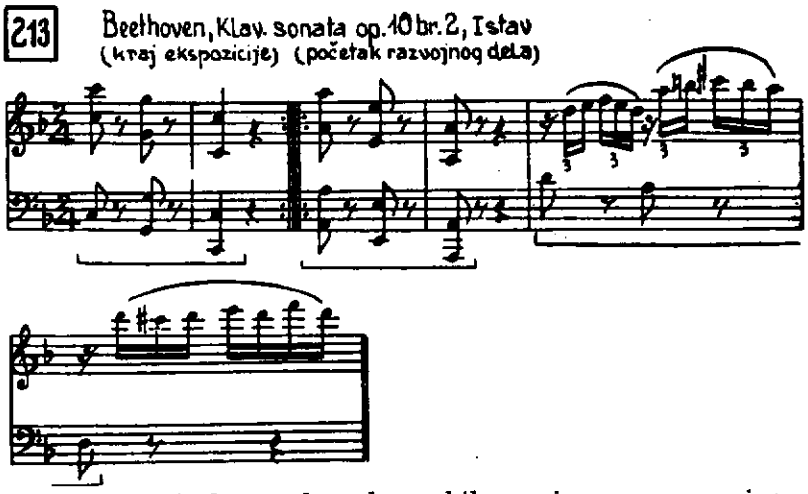
Repriza (**a_1**), koja započinje u t. 49/50, skraćena je: javlja se samo II rečenica početnog **a**, sa identičnim unutrašnjim proširenjem. Ipak, radi se o trodelnoj formi, a ne o dvodelnoj prelaznog tipa, s obzirom na dimenzije i razrađenost odseka **b**, kao i na prisustvo obimne kode koja u izvesnom smislu kompenzira sažetost reprize.

Koda nastupa u t. 61/62 sličnim melodijskim i harmonskim obrtima kao početak dela **b**, ali je usredsređena na potvrđivanje osnovnog Es-dura: na tonici kadenciraju i četvorotaktna rečenica koja se doslovno ponavlja, i njena dva dvotaktna spoljašnja proširenja — a na kraju se nad toničnim orgelpunktom javlja reminiscencija na početni motiv iz **a** (t. 73/74).

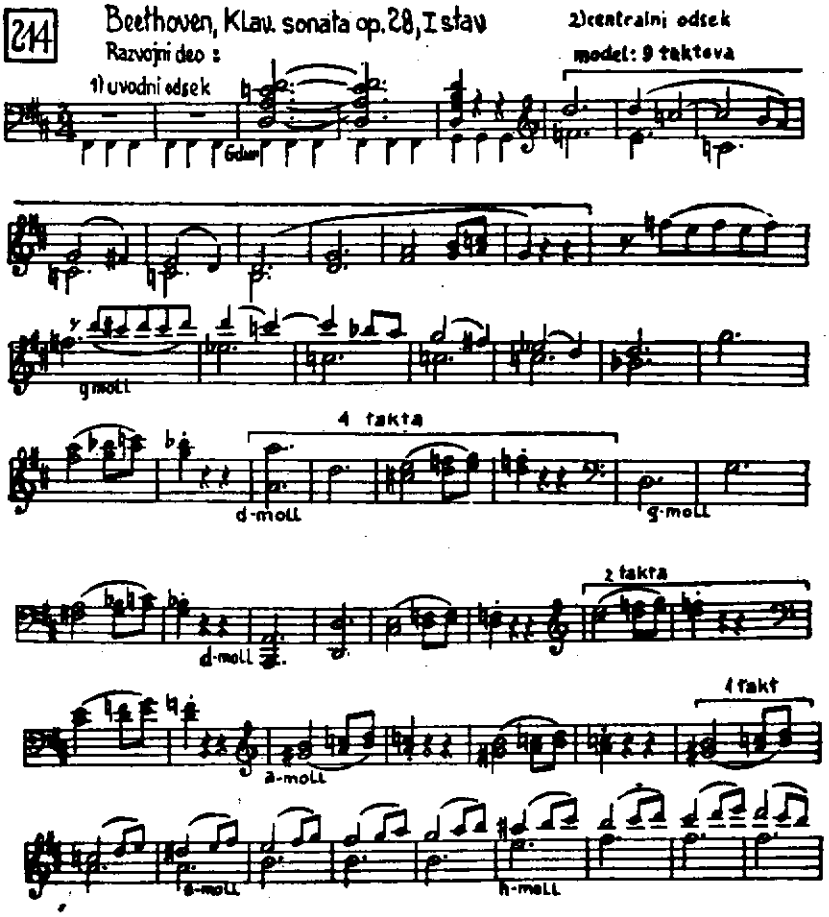

Allegro non troppo.
Op. 53. Nº 2.
ten.
cresc.
5
10
15
20

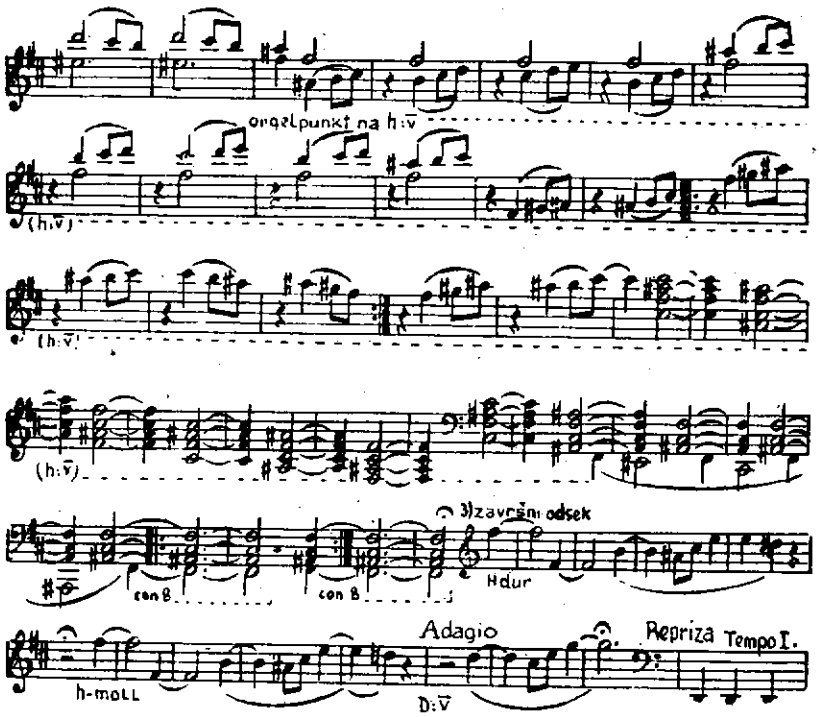

cresc.
p
25
f
dimin.
30
marcato
35
f
40
p
f


f
sf
45
sf
più f
50
dolce
sf
ten.
sf
p
55

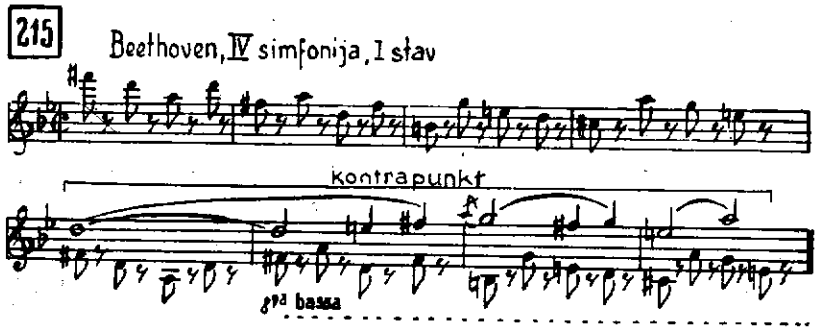


Sve vrste *motivskog rada* nalaze obilnu primenu u razvojnom delu. Naročito efektno je deljenje, pomoću koga se postižu gradacije — bilo u smislu uspona (klimaks), bilo u smislu opadanja (antiklimaks). Poučan primer pruža Beethovenova klavirska sonata op. 28, u čijem se razvojnom delu tema, izložena najpre u celini, raspada u sve manje fragmente, da se najzad svede na jedan jedini akord.





U sonatnim oblicima za solo-instrumente (npr. u klavirskim sonatama) uglavnom se upotrebljavaju homofoni načini motivskog rada. Nasuprot tome, dela za kamerne ansamble i za orkestar pružaju više mogućnosti za *kontrapunktsku obradu* tematskog materijala: koriste se imitacije, koje mogu biti i u vidu fugata (Beethoven, III simfonija) ili kanona, zatim dodavanje novog izrazitog kontrapunkta temi (Beethoven, IV simfonija),



ređe — jednovremeno zvučanje dvaju elemenata koji su u ekspoziciji bili ponaosob izloženi (Beethoven, III simfonija; Franck, Simfonija). A da ipak ni klavirskim delima nisu strani polifoni momenti, svedoče, npr., Beethovenove sonate op. 106 (kanonske imitacije na početku centralnog odseka razvojnog dela) i op. 101 (razvojni deo predstavlja čitavu fugu slobodnije građe).

U razvojni deo može se uvesti i *nov materijal*, koji može biti od manjeg tematskog značaja ili relativno sličan materijalu iz ekspozicije (Beethoven, klavirska sonata op. 14 br. 1, finale iz op. 57), a može i dobiti izgled potpuno uobličene nove teme (epizodne teme; vidi str. 161).

Harmonski sadržaj

Prikazivanje tematskog sadržaja ekspozicije u novom *harmonskom* osvetljenju predstavlja dalju bitnu crtu razvojnog dela. Opšta harmonska nestabilnost izražena je modulacijama — koje kod starijih autora vode većinom u bliže, a od vremena Mozarta i naročito Beethovena i u udaljene tonalitete — i izbegavanjem osnovnog tonaliteta, koji se čuva za reprizu. Razvojni deo obično počinje u tonalitetu kojim se završila ekspozicija, ili u nekom njemu bliskom, retko kad u osnovnom.[1])

Modulacioni plan razvojnog dela prepušten je zamisli autora, mada se u mnogim delima mogu uočiti izvesna uobičajena rešenja. Kod Beethovena je često smenjivanje modulacionih odseka i „odmorišta", tj. dužih zastanaka u jednom tonalitetu. Sem toga, on rado obrazuje grupe od nekoliko uzastopnih tonaliteta sređenih po kvintnom krugu naviše ili naniže (kretanje „ka svetlosti" ili „ka tami"[2]).

Beethoven: — III simfonija

Primer: tonalni plan razvojnog dela I stava Beethovenove III simfonije.

Kraj ekspozicije				
B	C c cis d g c f b	As odmorište	f c g d a e	e a odmorište (epizodna tema)
Broj taktova:	62	17	51	16

C c Es es Ges	es Es priprema reprize	Repriza Es
38	60	

Tonaliteti su raspoređeni u četiri modulacione etape: po polustepenima, silaznim kvintama, uzlaznim kvintama, malim tercama. Ovaj primer spada među najobimnije i najsloženije razvojne delove u klasičnoj literaturi.

— klavirska sonata op. 57

Drukčiji tip modulacionog plana pruža razvojni deo I stava Beethovenove klavirske sonate op. 57:

Kraj ekspozicije as (gis)	Uvodni odsek E	Centralni odsek			Završni odsek f : VII	Repriza f
		e c	As odmorište	Des b Ges (Fis) G		
Broj taktova	13	14	16	14	13	

U prvoj etapi tonaliteti se ređaju po tercama (postupak tipičniji za romantičare nego za klasičare), dok u drugoj etapi njihove tonike obrazuju neku vrstu velike kadence koja vodi u osnovni tonalitet f-moll (VI S N₆ DD D T). Ruku pod ruku sa tonalnim planom ide i tematski plan: uvodni odsek i prva modulaciona etapa obrađuju I temu, odmorište — most, a druga etapa — II temu.

Struktura

Sa motivskim radom i harmonskim sadržajem skopčana je i *struktura* razvojnog dela. Zaokruženi, pravilni periodi nisu ovde na mestu; razvojni deo se obično sastoji od nizova i lanaca rečenica i dvotakta, sa mnogostrukim proširenjima i drugim nepravilnostima, a bez izrazitih kadenci na tonici. Rezultat svega toga je neprekidnost i dinamičnost toka; evolucioni princip konstrukcije ovde potpuno dominira.

Veličina razvojnog dela varira: u starijim sonatama on je obično kraći od ekspozicije, a od Beethovena nadalje motivski rad i modulacioni plan postaju sve bogatiji, tako da razvojni deo često premaša razmere ekspozicije. Veliki razvojni delovi (pogotovu u simfonijskim delima) mogu sadržati više dramatičnih gradacija, koje se smenjuju sa trenucima predaha i vode u vrhunce, od kojih poslednji natkriljuje sve prethodne, bilo da

---

[1]) Sasvim izuzetan slučaj je razvojni deo I stava Brahmsove violinske sonate d-moll, izgrađen u celini na dominantnom orgelpunktu osnovnog tonaliteta.

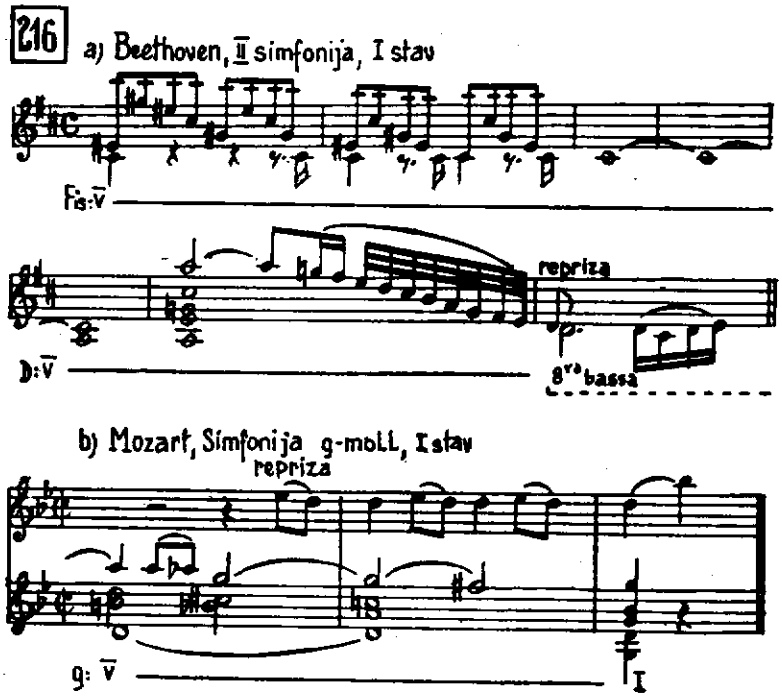
[2]) Vidi d'Indy, Cours de composition.

zatim dolazi smirenje koje uvodi u reprizu, bilo da se početak reprize poklapa sa trenutkom kulminacije.

Završetak; priprema reprize

Završni odsek razvojnog dela priprema reprizu, u prvom redu harmonski: *dominantom* ili *orgelpunktom na dominanti* osnovnog tonaliteta. Veoma često se durski osnovni tonalitet priprema istoimenim molskim (blagodareći tome što im je dominanta zajednička). Sreće se i tematska priprema reprize, tj. uvođenjem pojedinih elemenata I teme nagoveštava se njen nastup (Beethoven, klavirska sonata op. 2 br. 1).

Ima i repriza koje nastupaju neočekivano. Na primer: razvojni deo ostaje do kraja u nekom stranom tonalitetu, manje ili više udaljenom od osnovnog, a zatim sledi nagla modulacija i početak reprize u osnovnom tonalitetu (Beethoven, II simfonija; Čajkovski, V simfonija). Ili: repriza nastupa „prerano", još u toku kadence ili modulacije koja vodi u osnovni tonalitet (Mozart, Simfonija g-moll).



Interesantno je i pripremanje reprize dominantinom dominantom u II stavovima Beethovenove klavirske sonate op. 109 i Schubertove Simfonije h-moll.

O tzv. prividnoj reprizi vidi str. 161.

52. Repriza

Repriza, treći deo sonatnog oblika, predstavlja izmenjeno ponavljanje ekspozicije, s tim što su *obe teme u osnovnom tonalitetu* — tj. nema tonalne suprotnosti između njih. Stoga repriza deluje kao smirenje, razrešenje kontrasta koji je u ekspoziciji bio postavljen i koji je predstavljao pokretačku silu razrade i sukoba u razvojnom delu.

Po pravilu repriza — kao i ekspozicija — sadrži I temu, most, II temu i završnu grupu. Minimum izmena koje se u reprizu moraju uneti jeste:

II tema na T

1) *II tema i završna grupa* se nalaze *u osnovnom tonalitetu*. — Sonate čiji je osnovni tonalitet molski donose II temu u ekspoziciji u paralelnom duru, a u reprizi bi se morala preneti iz dura u mol. To se događa pre svega u starijim sonatama (Haydn, Mozart). Međutim, karakter mnogih

tema — naročito kod Beethovena i posle njega — bio bi narušen promenom tonskog roda; u tom slučaju se II tema u reprizi javlja u istoimenom duru.

Npr. u sonati a-moll: odnos tema u ekspoziciji je a-moll — C-dur, a u reprizi a-moll — A-dur. — Durski tonalitet može biti zadržan do kraja stava, a može se završna grupa ili koda ponovo vratiti u mol.

Izmene u mostu

2) *Most*, koji je u ekspoziciji modulirao u tonalitet II teme, mora se u reprizi *izmeniti*, kako bi vodio u osnovni tonalitet. To, međutim, ne znači da se u toku mosta ne mogu pojaviti privremene modulacije. Štaviše, klasičari rado iskorišćuju baš taj trenutak da kakvim novim harmonskim obrtom ili novom tematskom obradom osveže reprizu i izbegnu kako utisak šablonskog ponavljanja materijala iz ekspozicije, tako i harmonsku monotoniju do koje bi moglo doći usled preovlađivanja osnovnog tonaliteta. (Vidi, npr., Beethovenovu I i II simfoniju).

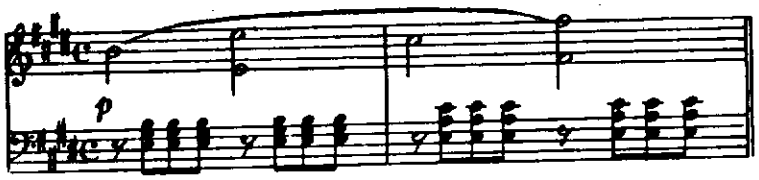
Izuzetak od principa pod 2) čini stariji oblik mosta (vidi str. 147), koji se umesto modulacije završava na dominanti osnovnog tonaliteta; takav most se može bez izmene upotrebiti i u reprizi. Redak je slučaj potpuno izostavljanje mosta u reprizi (Beethoven, klavirske sonate op. 10 br. 2 i op. 27 br. 2).

Ostale izmene

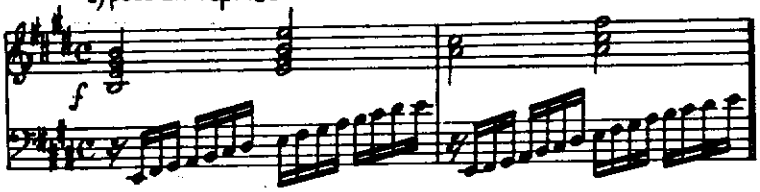
Sem gornjih, neophodnih izmena, u reprizu se često unose i druge — u saglasnosti sa dramskom koncepcijom sonate, na osnovu koje se čitav oblik tretira kao jedinstven razvojni proces bez mehaničkih ponavljanja. Sreću se raznovrsne prerade tema u pogledu oblika (skraćenje, proširenje itd., što se češće vrši sa I nego sa II temom), fakture, dinamičkih odnosa, instrumentacije. — Naročito su omiljeni slučajevi gde početak reprize predstavlja vrhunac gradacije koja se obrazovala pri kraju razvojnog dela, tako da se repriza pojavljuje kao rezultat i cilj celokupnog razvoja (Beethoven, IX simfonija — čuveni D-dur-sekstakord u ff; Bruckner, IX simfonija; Čajkovski, IV simfonija).

217 Beethoven, Klav. sonata op. 14 br. 1, I stav

a) početak ekspozicije



b) početak reprize



Podvlačenje dostignutog vrhunca može se postići i primenom polifonije prilikom izlaganja I teme na početku reprize (kanonska imitacija teme u Schumannovoj klavirskoj sonati g-moll, fugato u finalu II klavirskog koncerta Rahmanjinova).

Redi, ali interesantan primer pruža VI simfonija Čajkovskog: repriza I teme nastupa bez naročite pripreme, a proširena je pomoću motivskog rada i modulacija, te liči na nastavak razvojnog dela; kulminacija se dostiže u mostu na dugom dominantnom orgelpunktu, tako da tek nastup II teme psihološki deluje kao repriza. — Zanimljivo je „maskiran" i početak reprize u Schubertovoj klavirskoj sonati op. 42 a-moll, gde se I tema s početka koleba između c-molla i a-molla. Na drugačiji način „prikriva" Brahms početak reprize u IV simfoniji i gudačkom kvartetu c-moll: početni motiv javlja se augmentiran. — Dalekosežnu preradu reprize nalazimo u Beethovenovoj klavirskoj sonati op. 31 br. 2: od čitave I teme zadržano je samo nekoliko

taktova, ali su zato u temu umetnuta dva rečitativna odlomka novog sadržaja; most je takođe potpuno nov.

Razne druge izmene, koje još dublje zadiru u formalni i harmonski plan reprize, biće pomenute u poglavlju 54

53. Uvod i koda

Uvod: oblast primene

Pred sonatnim oblikom može se nalaziti *uvod (introdukcija)*, obično u *laganom tempu*. Njegovo poreklo je u laganom početnom stavu crkvene sonate i francuske uvertire. Pojavio se najpre u simfonijama (još kod Monna pre 1750), gde ga često primenjuju Haydn (npr. u „londonskim" simfonijama br. 94 G-dur, 101 D-dur, 103 Es-dur, 104 D-dur), Mozart (simfonije D-dur „Praška" i Es-dur) i Beethoven (I, II, IV i VII simfonija). U kamernoj muzici pre Beethovena lagani uvod je retkost (pojedini Mozartovi gudački kvarteti i violinske sonate), a Beethoven ga uvodi i u klavirske sonate (op. 13, 78, 81a, 111).

Ređi su uvodi u brzom tempu — istom kao i sonatni oblik kome prethode (Schubert, Simfonija h-moll; Dvoržak, finale V simfonije).

— veličina i oblik

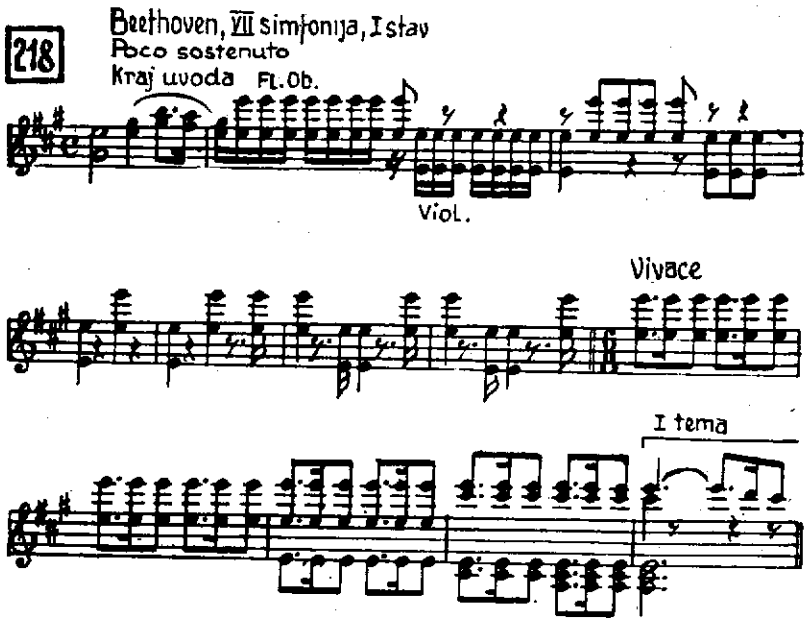
Razmere uvoda kreću se od nekoliko taktova (Beethoven, III simfonija — 2 takta; Chopin, klavirska sonata b-moll — 4 takta) do veoma obimnih i tematski vrlo izrazitih odseka (Beethoven, VII simfonija — 62 takta!). Oblik mu je najčešće slobodan, manje ili više fragmentaran, čime je podvučen njegov karakter pripreme i iščekivanja. (Redak slučaj predstavlja uvod Schumannove klavirske sonate fis-moll — u vidu zaokrugljene trodelne pesme, ili Schubertove Simfonije C-dur — koji ima čak konture razvijene pesme **a b a c a**.)

— tonalitet

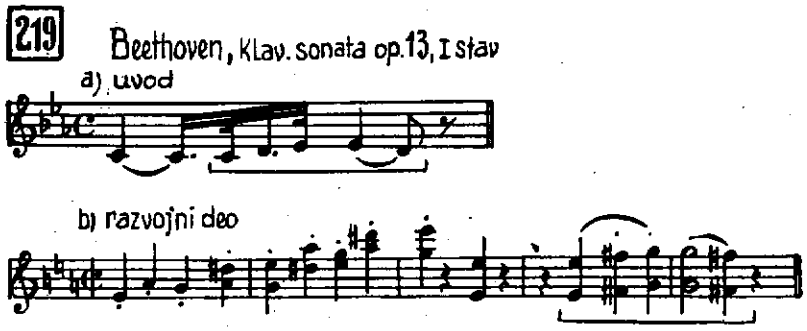
Po pravilu, uvod je u osnovnom tonalitetu, ali ima i izuzetaka: Haydnova Simfonija br. 104 (D-dur) ima uvod u d-mollu, VI simfonija Čajkovskog (h-moll) otpočinje e-mollom. Završetak uvoda harmonski priprema nastup I teme, najčešće pomoću dominante osnovnog tonaliteta.

— tematski sadržaj

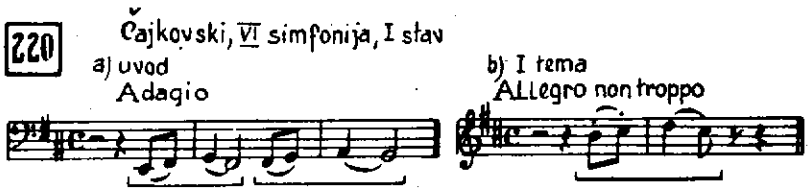
Tematski materijal uvoda može biti potpuno samostalan, bez veze sa samim sonatnim oblikom. Postoje, međutim, i uvodi koji nagovestavaju I temu donošenjem pojedinih njenih motiva, kao da ona postepeno nastaje pred nama (Beethoven, VII simfonija; Dvoržak, V simfonija).



Viši stupanj organske povezanosti uvoda sa sonatnim oblikom postiže se upotrebom tematskog materijala iz uvoda u toku sonatnog oblika. U nekim slučajevima fragmenti uvoda se pojavljuju kao reminiscencija pred razvojnim delom ili u kodi (Beethoven, klavirski trio op. 70 br. 2), u drugima — tema uvoda se iskorišćuje u razvojnom delu (čitav razvojni deo Schubertove Simfonije h-moll izgrađen je isključivo na materijalu uvoda!). Haydnova Simfonija br. 103 Es-dur i Beethovenova klavirska sonata op. 13 koriste oba gornja načina.[1])



Još korak dalje idu uvodi iz čijeg se početnog motiva oblikuje sama glavna tema (Schumann, I simfonija; Franck, Simfonija;[2]) Čajkovski, VI simfonija),



ili čak obe teme sonatnog oblika (Beethoven, klavirska sonata op. 81a — vidi primer 226), ili se, najzad, oblast uticaja uvoda rasprostire na sve stavove ciklične kompozicije (Čajkovski, V simfonija). Vidi i poglavlje 58.

Veliki broj sonatnih stavova kod Haydna, Mozarta, pa i ranog Beethovena (npr. klavirska sonata op. 22), završava se reprizom bez ikakvih dodataka. Preovlađivanje osnovnog tonaliteta u reprizi dovoljno obezbeđuje utisak završetka. Eventualno se kraj reprize proširuje sa nekoliko dodatih taktova koji potvrđuju kadencu (Beethoven, klavirska sonata op. 2 br. 1), ali nisu dovoljno samostalni da bi se mogli nazvati kodom.

Prava *koda* nastupa kao zaseban odsek posle završne kadence reprize[3]) (i posle eventualnog znaka ponavljanja koji obuhvata razvojni deo s **Koda:**

[1]) U Franckovom gudačkom kvartetu uvod, zasnovan na dve teme, bogato se obrađuje na početku razvojnog dela, a posle reprize se ponavlja (pri čemu su obe njegove teme na tonici). D'Indy naziva ovaj stav „dvostrukim komadom" (pièce double), u kome su dva sonatna oblika isprepletena u jedan.

[2]) Dalja zanimljivost I stava Franckove Simfonije je u tome što se uvod i I tema najpre izlažu u d-mollu, a zatim još jednom u f-mollu, pre no što se pređe na II temu.

[3]) Prilikom analiziranja uporediti završetak reprize sa završetkom ekspozicije, kako bi se sigurnije našao početak kode!

reprizom — npr. kod Mozarta). Od vremena Beethovena koda je skoro redovan sastavni deo sonatnog oblika. Postoje dva glavna tipa kode:

— reminiscencija

1) Kraće kode, koje sadrže *reminiscenciju* na jednu (obično prvu) ili obe teme, uglavnom pridržavajući se osnovnog tonaliteta. Primeri: Beethoven, klavirske sonate op. 14 br. 1 i 2, op. 28 (kode od I teme); u op. 7 i op. 27 br. 2 nalazimo veće kode sa elementima obeju tema i završne grupe (kao kakva rekapitulacija celokupnog tematskog materijala).

— završno razvijanje

2) Razvijenije kode, kakve je uveo Beethoven; u njima se tematski materijal *razraduje* kao u razvojnom delu, tako da koda predstavlja četvrti deo sonatnog oblika („*završno razvijanje*", „*drugi razvojni deo*"). Takve kode koriste elemente jedne ili obeju tema (eventualno i drugi materijal iz sonatnog oblika), i mogu sadržati — kao i razvojni deo — tri odseka. Uvodni odsek katkad počinje istim obrtima kojima je otpočeo razvojni deo; za njim dolazi modulatorni, razradni odsek (česte su modulacije u subdominantnu oblast) i zaključni odsek sa definitivnom potvrdom osnovnog tonaliteta. Primeri: Beethoven, III i IX simfonija, klavirske sonate op. 53 i 57.

Katkad se na kraju kode javlja efektni kraj završne grupe koji je u reprizi bio izostavljen, tako da koda izgleda kao umetnuta u završnu grupu (Haydn). Takav je slučaj i u Beethovenovoj klavirskoj sonati op. 2 br. 3, gde koda ima karakter briljantne kadence kakvu inače srećemo u koncertima (vidi poglavlje 63).

Postoje i kode zasnovane u celini ili delom na *novoj temi* (Beethoven: uvertira „Egmont", finale klavirske sonate op. 57).

Primere za analizu sonatnog oblika vidi u Prilogu br. 11 i 12.

54. Izuzeci u sonatnom obliku

Već u ranijim poglavljima bilo je reči o nizu ređih ili izuzetnih pojava u sonatnom obliku, koje ipak nisu uticale na njegove osnovne konture. U ovom poglavlju, pak, pobrojaćemo one izuzetke koji bitno menjaju njegov uobičajeni formalni ili harmonski plan.

Izuzeci u ekspoziciji

Izuzeci u okviru ekspozicije svode se uglavnom na odsustvo pojedinih delova ili abnormalne tonalne odnose.

a) Sasvim su retki slučajevi gde sonatnom obliku nedostaje most (Mozart, II stav klavirske sonate F-dur K. V. 280) ili završna grupa (Beethoven, klavirska sonata op. 109; Glinka, uvertira za „Ruslana i Ljudmilu").

b) Pojavu II teme u nekom udaljenijem tonalitetu (vidi str. 148) nismo smatrali za izuzetak, ako je tema tonalno jedinstvena. Međutim, katkad I tema počinje u neuobičajenom, udaljenijem tonalitetu, a u svom toku se vraća u tradicionalni tonalitet dominante ili paralele. Najjednostavniji je slučaj (koji se sreće još kod Scarlattija) kad su B_1 i B_2 u istoimenim tonalitetima suprotnog roda, npr. u Beethovenovim klavirskim sonatama op. 2 br. 3 (C-dur; plan II teme g-moll — G-dur) i op. 13 (c-moll; II tema es-moll — Es-dur). Sličan slučaj, ali na bazi tercne srodnosti, nalazimo u sonati op. 31 br. 1 (G-dur; II tema H-h). Složeniji su primeri Beethovenova klavirska sonata op. 10 br. 3 (II tema h-A)[1]), njegova VIII simfonija F-dur (II tema u prvom stavu D-C, u finalu As-C) ili Schubertova klavirska sonata B-dur (II tema fis-A-h-d-F), a IV simfonija Čajkovskog (f-moll) ima plan II teme as-H (odnos tritonusa prema osnovnom tonalitetu!).

Usamljen izuzetak je Chopinov koncert e-moll, gde je II tema u ekspoziciji u istoimenom, a u reprizi u paralelnom duru (baš obrnuto od pravila!).

c) Završna grupa nastupa ponekad u sasvim novom tonalitetu (Beethoven, uvertira „Koriolan", c-moll: II tema Es-dur, završna grupa g-moll; u Brucknerovoj VIII simfoniji c-moll je obrnuto: II tema G-dur, završna grupa es-moll — Es-dur).

---

[1]) Mogućno je i drukčije tumačenje: kantabilna melodijska ideja u h-mollu (takt 23. i dalje) može se shvatiti kao most koji je tematski izuzetno značajan, a II tema bi u tom slučaju započela normalnim A-durom (takt 53).

U razvojni deo, kao što je već rečeno, može se uvesti nova (epizodna) tema. Čuveni primer je Beethovenova III simfonija (Es-dur) sa lirskom epizodnom temom u e-mollu, koja se docnije pojavljuje i u kodi, ovog puta u f-mollu. Dok je ta epizoda srazmerno kratka u odnosu na vanredno široko koncipiran razvojni deo, dotle u razvojnom delu klavirske sonate op. 10 br. 1 Beethoven posvećuje samo prvih 12 taktova obradi glavne teme, a ceo ostatak je ispunjen novim tematskim materijalom.

Izuzeci u razvojnom delu: — epizodna tema

Još dalje ide Beethoven u finalu klavirske sonate op. 2 br. 1, gde epizodna tema u obliku trodelne pesme otpočinje neposredno posle ekspozicije i u stvari zamenjuje razvojni deo (tek se pred pripremu reprize pojavljuju i elementi iz I teme). Evo sheme tog stava:

Ekspozicija			Epizoda	Repriza		
I t.	II t.	Završ. gr.	+ kratak	I t.	II t.	završ. gr.
f	c	c	razv. deo	f	f	f
			As			

Takav sonatni oblik sa trećom temom mesto razvojnog dela (ili s kratkim razvojnim delom posle nje) podseća u izvesnoj meri na rondo sa tri teme, pa ga neki udžbenici nazivaju „rondom V vrste"; međutim, on ima sonatnu ekspoziciju, a nedostaje mu osnovna odlika ronda — tri pojave glavne teme.[1]) Sličan primer, u laganom tempu, pruža II stav Beethovenove klavirske sonate op. 10 br. 3.

Ali najčešći i najkrupniji izuzetak koji se tiče razvojnog dela jeste njegovo potpuno izostavljanje. Sonatni oblik bez razvojnog dela sreće se najčešće u laganim stavovima sonatnog ciklusa; tematska razrada bi mogla prouzrokovati preteranu razvučenost laganog stava i narušiti njegov lirski karakter. Na mestu razvojnog dela može se nalaziti kratak prelaz (u II stavu Beethovenove klavirske sonate op. 10 br. 1 samo jedan dominantni septakord) koji vodi u reprizu. (U ovakvim sonatnim oblicima na kraju ekspozicije nema znaka ponavljanja, jer bi se time dobila tri uzastopna odseka iste tematske sadržine.) — Primeri: Mozart, Simfonija Es-dur, II stav; Beethoven, drugi stavovi iz IV i VIII simfonije i iz klavirskih sonata op. 2 br. 1, op. 10 br. 1, op. 31 br. 2; Brahms, IV simfonija, II stav; Čajkovski, VI simfonija, III stav (prva tema ima karakter skerca, a druga — marša). I u operskim uvertirama sonatnog oblika razvojni deo se često izostavlja (Mozart, „Figarova ženidba").

— odsustvo razvojnog dela

Repriza takođe može sadržati raznovrsna odstupanja od normalne sheme:

Izuzeci u reprizi

a) Tzv. prividna (lažna) repriza sastoji se u pojavi I teme po završetku razvojnog dela, ali ne u osnovnom tonalitetu; zatim sledi modulacija u osnovni tonalitet i normalna repriza I teme. Primer: Beethoven, klavirska sonata op. 10 br. 2 F-dur (prividna repriza je u D-duru, a u pravoj reprizi izostavljena su prva četiri takta teme).[2])

b) Od prividne reprize treba razlikovati reprizu koja ne počinje osnovnim tonalitetom, već se u toku I teme ili mosta u njega vraća (ne donoseći još jednom celu I temu na tonici, što bi bilo kod prividne reprize). Najčešći takav slučaj je subdominantna repriza, pri kojoj je odnos tonaliteta u reprizi (S—T, tj. modulacija u gornju kvintu) isti kao u ekspoziciji (T—D), tako da repriza može biti potpuno jednaka transponovanoj ekspoziciji.[3]) U isti mah time nastaje poznata shema tonalnog plana:

Ekspozicija		Razvojni deo	Repriza	
I t.	II t.		I t.	II t.
T	D		S	T

Primeri: Mozart, „Sonata facile" C-dur; Beethoven, uvertira „Koriolan"; više Schubertovih klavirskih sonata. — Nešto je drukčije u IV simfoniji Čajkovskog, gde odnos tema u ekspoziciji f-moll — as-moll diktira plan reprize d-moll — f-moll. — Franck u svojoj Simfoniji donosi pred reprizom kanonski obrađenu temu uvoda u osnovnom tonalitetu d-moll (kako je ona slična I temi, to mesto već deluje kao repriza), a sama repriza počinje u es-mollu.

c) II tema u reprizi može početi u novom tonalitetu, pa se zatim vratiti u osnovni (Beethoven, klavirska sonata c-moll op 10 br. 1: repriza II teme F-c). To je

---

[1]) U navedenom primeru iz sonate op. 2 br. 1 utisak ronda je donekle sačuvan time što je završna grupa zasnovana na materijalu glavne teme.

[2]) Princip prividne reprize nije ograničen samo na sonatni oblik, već se može sresti i u obliku pesme (Schubert, Skerco B-dur sa prividnom reprizom u A-duru; Beethoven, II stav iz klavirske sonate op. 7).

[3]) I subdominantna repriza biva katkad primenjena u trodelnoj pesmi (str. 56), fugi (str. 95) itd.

katkad samo odraz analogne slobode u ekspoziciji (Beethoven, klavirska sonata C-dur op. 2 br. 3: II tema u ekspoziciji g-G, u reprizi c-C: — sonata D-dur op. 10 br. 3: u ekspoziciji h-A, u reprizi e-D). Slično je i u klavirskoj sonati C-dur op. 53: ekspozicija donosi II temu u tercno srodnom tonalitetu E, a repriza u A—C.

Ređe se dešava da se tek posle završetka II teme uspostavi osnovni tonalitet (Beethoven, finale klavirske sonate Es-dur op. 31 br. 3: repriza II teme i završne grupe u Ges-duru!). U Beethovenovom gudačkom kvartetu op. 132 repriza ne donosi ni I ni II temu u osnovnom tonalitetu, već to čini tek koda, preuzimajući na taj način funkciju reprize:

Uvod	Ekspozicija		Razvojni deo	Repriza		Koda	
	I t.	II t.		I t.	II t.	I t.	IIt.
	a	F		e	C	a	A

d) Obrnuta repriza izlaže najpre II, pa zatim I temu (Mozart, klavirska sonata D-dur K. V. 311; Wagner, uvertira za operu „Tannhäuser"; često u Honeggerovim delima).

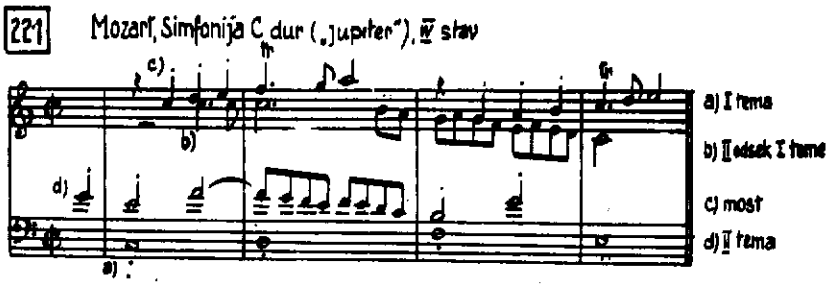
e) Prva tema se u repriza može izostaviti, ako je bila previše iskorišćena u razvojnom delu, tako da repriza počinje odmah II temom (Chopin, klavirske sonate b-moll i h-moll; Schumann, finale IV simfonije; Dvoržak, klavirski kvartet Es-dur).

Znatno je ređe izostavljanje II teme (Mozart, uvertira za „Idomeneo"); to se pre svega sreće u slučajevima gde je II tema građena od materijala I, pa se zato izbegava pojava obeju tema u istom — osnovnom — tonalitetu (Haydn, Simfonija D-dur br. 104; Berlioz, „Fantastična simfonija").[1]

f) Kontrapunktsko spajanje obeju tema u reprizi — umesto da budu izložene jedna za drugom — nalazimo u Wagnerovoj uvertiri za „Majstore pevače" (vidi primer na str. 87: 134 a, b su glavni elementi grupe I teme, a 134 c je II tema) i u Šostakovičevoj V simfoniji.

Kombinacije sonatnog oblika sa drugim oblicima

Kontrapunktski rad u sonatnom obliku sreli smo već u vidu imitacija u I temi (str. 146) i u razvojnom delu (str. 154). Još izrazitiji primeri, koji idu do kombinacije sonatnog oblika i fuge, mogu se naći kod Mozarta. Npr. uvertira za „Čarobnu frulu" sadrži fugirani rad i u I temi i u razvojnom delu; u finalu gudačkog kvarteta G-dur K. V. 387 obe teme se izlažu u vidu fugata, a zatim spajaju (kao u dvostrukoj fugi). Najznačajnije Mozartovo delo te vrste je finale „Jupiter"-simfonije: imitacioni rad je primenjen u svim odsecima ekspozicije (I i II temi, mostu, završnoj grupi), u razvojnom delu i reprizi, a vrhunac čini koda, gde istovremeno zvuče sve četiri glavne tematske misli, rađene u četvorostrukom kontrapunktu:



Iz jugoslovenske literature pomenimo spoj sonatnog oblika sa trostrukom fugom u IV simfoniji Šuleka.

O prelaznim slučajevima između sonatnog oblika i trodelne pesme već je bilo govora na str. 59. Takav primer je lagani početni stav Beethovenove klavirske sonate op. 27 br. 2: trodelna pesma sa nagoveštenom II temom (taktovi 15—19 odnosno u reprizi 51—55; međutim, tonalni odnosi ne odgovaraju potpuno sonatnoj shemi). Prave, ali veoma sažete sonatne oblike nalazimo u finalu sonate op. 10 br. 2 (neznatni kontrast tema, odsustvo završne grupe) i prvim stavovima iz op. 101 i 109. — Na granici između trodelne pesme i sonatnog oblika bez razvojnog dela nalazi se finale VI simfonije Čajkovskog: tema srednjeg dela (b) pojavljuje se u kodi u osnovnom tonalitetu i podseća time na reprizu II teme.

---

[1]) Još slobodnije postupa Schumann u I stavu IV simfonije d-moll. Nedostatak izrazite II teme (ona je izvedena iz materijala I teme) nadoknađen je uvođenjem epizodne teme F-dur u razvojni deo. Repriza počinje baš tom epizodnom temom (ovog puta u D-duru), a potom samo ovlaš dodiruje I temu.

Zanimljive kombinacije sonatnog oblika i ronda nalazimo u nekim Mozartovim finalima (violinski koncert D-dur K. V. 218, violinska sonata D-dur K. V. 306): uvod, koji se javlja još 2—3 puta u toku stava, igra ulogu refrena, a delovi sonatnog oblika — ulogu epizoda. — Međutim, daleko važniji i češći način kombinovanja sonatnog oblika sa rondom predstavlja

55. Sonatni rondo

To je prelazni oblik između ronda i sonatnog oblika, zvan i „rondo višeg tipa" ili „rondo IV vrste" (nasuprot „rondima nižeg tipa", tj. I, II i III vrste). Sreće se od vremena bečkih klasičara. Njegova shema u najpravilnijem slučaju glasi:

A B A C A B A (+ Coda)

Bitna njegova karakteristika jeste: *II tema se javlja dvaput, i to prvi put u dominantnom tonalitetu* (kod molskog ronda — u paralelnom), *a drugi put u osnovnom tonalitetu*. U tome se ogleda uticaj sonatnog oblika na rondo; eventualno uvođenje razvojnog dela (vidi niže) može još više pojačati taj sonatni element. Uticaj sonatnog oblika na rondo

I tema (**A**) pojavljuje se uvek u osnovnom tonalitetu. Nasuprot I temi sonatnog oblika, ona obično predstavlja pravilnu, simetričnu celinu — period ili malu pesmu (najčešće dvodelnu). Prilikom ponavljanja može biti varirana ili skraćena. Karakteristike tema

II tema (**B**) najčešće nije periodično građena, ali može — kao u sonatnom obliku — biti sastavljena od dva odseka, B_1 i B_2 (vidi, npr., finale Beethovenove klavirske sonate op. 13). Posle nje — za razliku od sonatnog oblika — ne dolazi završna grupa u tonalitetu II teme, već I tema u osnovnom tonalitetu.

III tema (**C**) zauzima mesto na kome se u sonatnom obliku nalazi razvojni deo. Uvek je u novom tonalitetu: kod durskih ronda dolaze pre svega u obzir istoimeni, paralelni i subdominantni, a kod molskih ronda — istoimeni tonalitet i tonalitet VI stupnja. Obično je šire postavljena no prve dve teme, a može predstavljati bilo zaokružen oblik pesme (tako da podseća na trio u složenoj pesmi), bilo neperiodičnu konstrukciju od kraćeg tematskog „jezgra" i modulatorne motivske razrade koja prerasta u međustav.

III temu u vidu pesme nalazimo kod Beethovena, npr., u finalu klavirske sonate op. 7, a neperiodičnog sklopa u finalu sonate op. 28. Zanimljiv primer je finale iz sonate op. 22, gde srednji deo trodelne III teme sadrži tematsku obradu materijala iz međustavova.

Teme su po pravilu spojene međustavovima; jedino se III tema srazmerno često uvodi bez ikakvog prelaza, odmah po završnoj kadenci prethodnog nastupa I teme.

Gornjoj shemi sonatnog ronda obično se priključuje *koda* (ili se poslednji nastup I teme zamenjuje kodom zasnovanom na materijalu te teme).

Sonatni rondo redovno je u brzom tempu i ima uobičajeni karakter ronda. Upotrebljava se skoro isključivo kao završni stav sonatnog ciklusa. Od mnogobrojnih primera spomenimo finale Mozartovih klavirskih sonata B-dur K. V. 281 i D-dur K. V. 311, Beethovenove VI simfonije, njegovog violinskog koncerta, klavirskih koncerata c-moll, G-dur i Es-dur, klavirskih sonata op. 2 br. 2 i 3, op. 7, op. 13, op. 22, op. 27 br. 1, op. 28 itd. Primena

Iz jugoslovenske literature: „Rondo-uvertira" od Logara, finali Koncerta za violu i klavirskog kvinteta od P. Stojanovića, „Rondo giocoso" od Bručija.

Izuzeci

Sreću se sledeća odstupanja od normalnog oblika sonatnog ronda:

a) Može se izostaviti treći nastup I teme (ali u tom slučaju poslednji mora biti sačuvan), tako da shema postaje **A B A C B A** (Mozart, finale klavirske sonate C-dur K. V. 309).

b) III tema se može izostaviti, a na njeno mesto uvesti razvojni deo, čime se rondo još više približuje sonatnom obliku; jedina razlika se još sastoji u ponovnoj pojavi I teme na tonici umesto završne grupe (Beethoven, finali klavirskih sonata op. 31 br. 1 i op. 90).

U finalima Beethovenove II i VIII simfonije toliko se prepliću karakteristike ronda i sonatnog oblika da te stavove možemo podvesti pod obe ove formalne sheme (druga pojava I teme je skraćena i prelazi u modulatornu razradu, tako da se može shvatiti i kao početak razvojnog dela).

Interesantan primer je finale Mozartove klavirske sonate D-dur K. V. 576, koji kombinuje obe pod a) i b) navedene mogućnosti (shema glasi: **A B A razv. deo B A**), a uz to je II tema građena od materijala I, tako da je ceo oblik monotematski.

U završnom rondu Beethovenove violinske sonate F-dur op. 24 nalazimo prividnu reprizu u D-duru pred trećim nastupom glavne teme.

Finali Mozartovog violinskog koncerta A-dur i klavirske sonate F-dur K. V. 533 imaju čak 4 teme: **A B A C A D A B A** (sa uobičajenim tonalnim odnosom D—T između oba nastupa II teme).

Primedba. Neki udžbenici ubrajaju u ronda višeg tipa i tzv. rondo V vrste, koji smo opisali kao sonatni oblik sa III temom mesto razvojnog dela (str. 161).

Primer za analizu sonatnog ronda vidi u Prilogu br. 13.

56.—58. *Sonata kao ciklični oblik*

56. Građa sonatnog ciklusa

Kao što je već rečeno (poglavlje 47), ciklični oblik klasične sonate sastoji se od tri ili četiri stava, među kojima je prvi u sonatnom obliku. Za razliku od neodređenijeg cikličnog oblika svite, on se odlikuje dubljim sadržajem, većom složenošću i razrađenošću oblika, čvršćom povezanošću stavova u organsku celinu.

Raspored i oblik stavova

Tri stava ima veliki broj sonata i skoro svi koncerti. Normalni raspored stavova je: *brz — lagan — brz.*

Četiri stava ima većina simfonija i kamernih dela u formi sonatnog ciklusa, kao i mnoge sonate. Raspored stavova je *brz — lagan — menuet (ili skerco) — brz.*

Prvi stav, u brzom tempu, ima sonatni oblik (tzv. „sonatni allegro").

Drugi stav, u laganom tempu, može po obliku biti:

a) *pesma* — trodelna (Beethoven, klavirska sonata op. 79), složena (op. 28), složena sa epizodom mesto trija (op. 31 br. 1), vrlo retko dvodelna (Mozart, klavirska sonata C-dur K. V. 309);

b) *sonatni oblik* — potpun (Beethoven: I, II i VI simfonija, klavirska sonata op. 22) ili bez razvojnog dela (IV simfonija, klavirska sonata op. 10 br. 1);

c) *tema s varijacijama* (Beethoven, klavirske sonate op. 14 br. 2, op. 57, violinska sonata op. 47) ili kombinovan oblik pesme i varijacija (VII i IX simfonija, gudački kvartet op. 132);

d) *rondo* u laganom tempu — odnosno razvijena pesma (Beethoven, klavirska sonata op. 13).

Treći stav u ciklusu od četiri stava je *menuet* (kod starijih klasičara) ili *skerco* (od Beethovenovog doba), u uobičajenom obliku složene pesme. (O varijantama forme skerca vidi poglavlje 16). U ciklusu od tri stava ovaj stav otpada.

Završni stav — finale, u brzom tempu, može imati sledeće oblike:

a) *rondo* — klasični sa jednom, dve ili tri teme (Beethoven, klavirske sonate op. 10 br. 3, op. 49 br. 1, op. 53), ili — još češće — sonatni rondo (op. 2 br. 2, op. 2 br. 3, op. 7, VI simfonija itd.);

b) *sonatni oblik* (Beethoven: I, IV, V, VII simfonija, klavirske sonate op. 10 br.1, op. 57);

c) *tema s varijacijama* (Beethoven, III simfonija, klavirska sonata op. 109, violinska sonata op. 96; Dvoržak, IV simfonija; pasakalja u Brahmsovoj IV simfoniji);

d) *fuga* (Haydn, gudački kvartet op. 20 br. 5; Beethoven, klavirske sonate op. 106 i 110,[1]) kao i sonata za violončelo op. 102 br. 2; Reger, gudački kvartet Es-dur; Hindemith, III klavirska sonata; kod nas Ristić, II simfonija).

Slučajevi pod c) i d) su retki. Finale može, kao i I stav, imati lagani uvod (Brahms, I simfonija).

Ima ciklusa u kojima su sva tri stava u sonatnom obliku (Beethoven, klavirske sonate op. 10 br. 1, op. 31 br. 2; Mozart, klavirske sonate G-dur K. V. 283, C-dur K. V. 279).

Postoje i razna manja odstupanja od gornje sheme. Katkad se menuet ili skerco stavlja na drugo, a lagani stav na treće mesto (menuet u Mozartovom gudačkom kvartetu G-dur K. V. 387, skerco u Beethovenovoj IX simfoniji i Chopinovim klavirskim sonatama b-moll i h-moll), naročito ako I stav nije odviše brzog tempa. — Na mestu laganog II stava može se nalaziti Allegretto (Beethoven, VII i VIII simfonija, klavirska sonata op. 31 br. 3), tako da nijedan stav nije u izrazito laganom tempu. — U ciklusu od tri stava može menuet zauzeti mesto srednjeg stava (Beethoven, klavirska sonata op. 14 br. 1). — U novije doba sreću se ponekad ciklusi od tri stava gde srednji predstavlja kombinaciju laganog stava sa skercom (Brahms, violinska sonata A-dur, gudački kvintet F-dur; u Franckovoj Simfoniji II stav je Allegretto oblika **A B** A_1, gde se u reprizi kontrapunktski spajaju kantabilna tema dela **A** i skercozni ritmovi dela **B**).

Tonalni odnosi stavova

Krajnji stavovi sonatnog ciklusa su u osnovnom tonalitetu. U slučaju da je I stav u molu, poslednji može biti u istoimenom duru, kao, npr., u Beethovenovoj V simfoniji c-moll ili Franckovoj Simfoniji d-moll. Obratan slučaj je retkost — Mendelssohnova „Italijanska simfonija" (A-dur) i Brahmsova III simfonija (F-dur) imaju finale u istoimenom molu.

Kod klasičara je obično i menuet — odnosno skerco — u osnovnom tonalitetu. Međutim, već Beethoven u VII simfoniji (A-dur) piše skerco u F-duru, a kod romantičara skerco u kontrastnom tonalitetu postaje obična pojava (npr. Chopinova klavirska sonata h-moll ima skerco u Es-duru, a Borodinova II simfonija, takođe u h-mollu, sadrži skerco u F-duru).

Lagani stav, pak, redovno kontrastira u tonalnom pogledu. Izbor tonaliteta je uglavnom isti kao za trio u složenoj pesmi ili za III temu u rondu: subdominantni, dominantni, istoimeni, paralelni, tercno srodni tonalitet (poslednji slučaj naročito kod romantičara). Sreću se katkad i udaljeniji ili enharmonski srodni tonaliteti, npr. E-dur (= Fes-dur, tj. tonalitet napolitanskog akorda) u Haydnovoj klavirskoj sonati Es-dur; fis-mol (= ges-moll, tj. donja medijanta) u Beethovenovoj sonati B-dur op. 106. Des-dur u skercu Beethovenove sonate cis-moll op. 27 br. 2 u stvari je sasvim bliski — istoimeni — tonalitet.

---

[1]) U finalu sonate op. 110 tako reći se ukrštaju lagani stav i pravi finale, po sledećem planu: uvod — Arioso — I deo fuge — Arioso (u novom tonalitetu) — II deo fuge (počinje temom u inverziji).

U novije doba nalazimo i cikluse koji se ne završavaju u početnom tonalitetu (npr. Mahler, V simfonija: I stav cis-moll, finale D-dur!).

Sadržajni odnos stavova

Težište sonatnog ciklusa u pogledu muzičkog sadržaja nalazi se (naročito kod klasičara) po pravilu u I stavu, koji je već po svom sonatnom obliku predodređen za to; lagani stav i menuet (odnosno skerco) predstavljaju dve epizode — jednu lirskog a drugu igračkog ili humorističkog karaktera, dok je finale u prvo vreme najčešće bio vedar, lak, pun pokreta (tipično, npr., za Haydna). Nisu, međutim, retki — pogotovu u novije doba — ni finalni stavovi ozbiljnijeg, dubljeg sadržaja, naročito ako su u sonatnom obliku. Najzad, finale može predstavljati vrhunac čitavog ciklusa; težnja ka tome opaža se u Mozartovoj „Jupiter"-simfoniji (polifona obrada) i Beethovenovoj V simfoniji (širenje dimenzija i povećanje orkestra), docnije kod Brucknera, ali najizrazitiji primer je svakako Beethovenova IX simfonija, čiji finale predstavlja u stvari obimnu kantatu sa horom i solistima. Iz naše literature spomenimo Šulekovu II simfoniju, čije je težište takođe u finalu (sastavljenom od pogrebnog marša, trijumfalnog marša, obimne reminiscencije na lagani stav i fugirane kode). — U svakom slučaju, ma koji od ova tri tipa finala bio upotrebljen, finale predstavlja rasplet, rešenje problema postavljenih u prethodnim stavovima — pre svega u I stavu. A ta rešenja se mogu kretati u širokim granicama: vedra igra (Haydnove simfonije), ekstaza plesnih ritmova (Beethoven, VII simfonija), svečani ili trijumfalni završetak (Beethoven, V simfonija), ponovno zaoštravanje konflikta pre konačnog razrešenja napetosti (Brahms, I simfonija), ozareno smirenje (Beethoven, klavirska sonata op. 109), izuzetno — tragičan ishod, rezignacija (Čajkovski, VI simfonija).

57. Izuzeci u sonatnom ciklusu

Od vremena bečkih klasičara pa sve do u naše doba cikličnі oblik sonate zauzima centralno mesto u instrumentalnoj muzici. Za to treba zahvaliti njegovoj sposobnosti da bude ispunjen najraznovrsnijim muzičkim sadržajem i da primi u sebe niz drugih formi (pesma, varijacije, rondo, fuga kao stavovi u sonatnom ciklusu), kao i tome što dozvoljava mnoštvo modifikacija osnovne formalne sheme. Odstupanjima od normalnog sonatnog oblika, opisanim u poglavlju 54, pridružuje se i niz neuobičajenih rešenja u cikličnom obliku sonate. Ovi izuzeci se mogu ticati bilo rasporeda i oblika stavova, bilo njihovog broja.

Lagani I stav

Lagani I stav u sonatnom obliku je retkost (Prokofjev, V simfonija). Češće takav lagani početni stav nema sonatni oblik, već formu varijacija ili pesme. Prvi slučaj nalazimo u Mozartovoj klavirskoj sonati A-dur i Beethovenovoj op. 26, koje ne sadrže nijedan stav u sonatnom obliku (op. 26 je sastavljena od teme s varijacijama, skerca, pogrebnog marša i sonatnog ronda). Bez ijednog sonatnog oblika je i prva od dve Beethovenove klavirske sonate op. 27, kojima je autor dao podnaslov „quasi una fantasia" (ital. — skoro fantazija); ona počinje oblikom složene pesme (sa brzim triom). Sonata op. 27 br. 2 bliža je normalnoj shemi: njen I stav je trodelni Adagio sličan sonatnom obliku (vidi str. 162), a finale ima pravu sonatnu formu.

Prvi stav može biti i fuga, kao u Beethovenovom gudačkom kvartetu op. 131, Novákovom kvartetu D-dur i I kvartetu Slavenskog (oba poslednja dela imaju samo po dva stava). Slobodno građenom fugom otpočinje i Bartókova „Muzika za instrumente sa žicama, udaraljke i čelestu".[1])

Lagani finale

Izuzetak predstavlja i finale u laganom tempu, u obliku varijacija (Beethoven, klavirske sonate op. 109 i 111) ili pesme (Čajkovski, VI simfonija — u kojoj je takav finale uslovljen naročitom koncepcijom dela; Skrjabin, I klavirska

---

[1]) Zanimljiva je formalna i harmonska koncepcija ovog stava. Po prvom nastupu teme u osnovnom tonalitetu A ređaju se 2, 4, 6... nastup u tonalitetima poređanim po kvintama naviše (E, H, Fis...), a 3, 5, 7... nastup — po kvintama naniže (D, G, C...). U momentu kulminacije dostignut je u oba pravca najdalji tonalitet Es, a zatim sledе nastupi teme u inverziji s postupnim povratkom u osnovni tonalitet.

sonata). Primer iz naše literature: Šulek, III simfonija. — U starijim sonatama, npr. kod Haydna, nije retkost menuet kao finale.

Ciklus od 2 stava

Kod klasičara se mogu sresti i sonate od dva stava. Tada je I stav obično sonatni allegro, a II stav može biti rondo nižeg tipa (Beethoven, klavirska sonata op. 78), sonatni rondo (op. 90), tema s varijacijama (op. 111), ređe pesma ili sonatni oblik (Haydn). Oba stava su u istom (ili bar istoimenom) tonalitetu. I sonate od dva stava mogu biti bez ijednog sonatnog oblika, kao Beethovenova op. 54 (razvijena pesma oblika a b a b a sa karakterom menueta + brzi finale tipa kakvog „moto perpetuo", u trodelnom obliku). Beethovenova sonata op. 53 u stvari takođe ima dva stava, jer lagani „srednji stav" predstavlja samo uvod za finale (stoga mu Beethoven i daje naslov „Introduzione"). Ponekad može prvi od dva stava imati karakter uvoda i pripreme za drugi (Skrjabin, IV klavirska sonata). Sasvim redak slučaj simfonijskog ciklusa od dva stava pruža Schubertova simfonija h-moll („Nedovršena"), u stvari torzo sastavljen od sonatnog allegra i laganog stava — bez skerca i finala. Kod nas su Obradović, Srebotnjak i Radovanović napisali simfonije u dva stava.

Ciklus sa više od 4 stava

S druge strane, postoje i sonatni ciklusi sa više od četiri stava. U nekim slučajevima to je uslovljeno programskom sadržinom dela, kao u Haydnovoj „Oproštajnoj simfoniji", Beethovenovoj VI simfoniji („Pastoralnoj"), Berliozovoj „Fantastičnoj simfoniji" ili Schumannovoj III simfoniji, koje sve imaju po pet stavova. Kod Haydna je „prekobrojan" peti, a u svim ostalim navedenim primerima četvrti stav, umetnut ispred finala, dok ostali obrazuju normalni ciklus. Isto važi za „Intermezzo" pred finalom Brahmsove klavirske sonate f-moll, samo što ovde nema programske podloge. Pet stavova imaju i V i VII Mahlerova simfonija, Sukova simfonija „Azrael", Šostakovičeva IX simfonija (premda njen IV stav ima više karakter prelaza i uvoda u V stav), Janáčekova Sinfonietta.

Još veći broj stavova nalazimo u nekim od poslednjih Beethovenovih gudačkih kvarteta, koji se i inače odlikuju slobodama i novinama u izrazu i obliku; tako kvarteti op. 130 B-dur i op. 131 cis-moll imaju šest stavova. Time se donekle približujemo cikličnim oblicima tipa serenade ili divertimenta, kod kojih je broj stavova veći od četiri obična pojava.

Dalje neuobičajenosti u cikličnom obliku sonate imaju za cilj

58. Međusobno povezivanje stavova

Već je u više mahova bilo reči o jedinstvu koje čine stavovi sonatnog ciklusa: oni moraju odgovarati jedan drugom po sadržaju, stilu, proporcijama, a u isto vreme obrazovati potrebne kontraste bez kojih bi celina bila monotona. Ali sem te unutrašnje, sadržajne povezanosti, već kod klasičara — a u još većoj meri kod romantičara — pojavile su se težnje da se stavovi povežu i na konkretniji način: bilo uklanjanjem uobičajenih prekida između stavova, bilo upotrebom istog tematskog materijala u raznim stavovima.

Spajanje stavova bez prekida

Stavovi slede jedan za drugim *bez pauze* (attacca) u Beethovenovim klavirskim sonatama op. 27 br. 1 (svi stavovi) i op. 27 br. 2 (I i II stav), što je razlog više za oznaku „quasi una fantasia". I u Mendelssohnovoj „Škotskoj simfoniji" i Schumannovoj IV simfoniji svi stavovi su povezani bez prekida. Pri tome se može dogoditi da se pojedini stav uopšte ne završi kadencom na tonici, već poluzavršetkom na dominanti onog tonaliteta u kome će početi sledeći stav (vidi, npr., vezu II i III stava Beethovenove klavirske sonate op. 81a). Najzad, stavovi se mogu spojiti i *prelazima* (čuveni prelaz iz skerca u finale Beethovenove V simfonije; Mendelssohn, violinski koncert — prelaz između I i II stava; Schumann, klavirski koncert — prelaz između II i III stava, načinjen od teme I stava). Poslednju konsekvencu iz ovih težnji izvući će Liszt stvaranjem oblika sonate u jednom stavu (vidi niže).

Tematske veze stavova: — reminiscencija

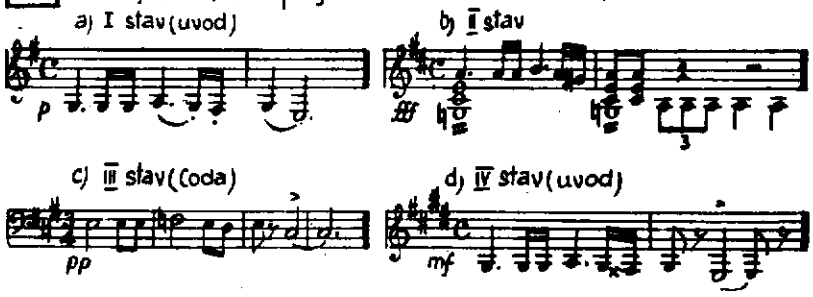
Pojavom iste teme u raznim stavovima postiže se još viši stupanj povezanosti. Najjednostavniji takav postupak je *reminiscencija*, tj. „podsećanje" na temu iz nekog ranijeg stava. (Reminiscencije se uvode pored postojećih tema stava i ne narušavaju njegovu shemu.) Najčešće se u finalu citira koja od prethodnih tema, npr. glavna tema I stava (Schumann,

Klavirski kvintet; Brahms, Kvintet s klarinetom) ili uvod I stava (Čajkovski, IV simfonija), a u Beethovenovoj V simfoniji upleten je u finale veliki odlomak skerca. Naročito interesantan primer pruža Beethovenova IX simfonija, gde se na početku finala pojavljuju teme svih triju prethodnih stavova, uvek prekidane rečitativom violončela i kontrabasa, da tek zatim nastupi glavna tema finala. Još doslednije koristi reminiscencije Dvoržak u svojoj V simfoniji („Iz Novog sveta"): u laganom stavu i skercu javljaju se obe teme I stava, a u kodi finala koncentriše se — kao u žiži — tematski materijal iz sva četiri stava.

— tema u ulozi lajtmotiva

Još tešnju tematsku povezanost stavova postiže Berlioz u „Fantastičnoj simfoniji": umesto kratkih, sporadičnih reminiscencija, on sistematski sprovodi glavnu temu I stava („idée fixe" sa programskim značenjem, vidi poglavlje 4!) kroz sve ostale stavove, premda ovi imaju i svoje teme. Takva tema igra ulogu *lajtmotiva* u Wagnerovom smislu. Slično, samo bez određenije programske osnove, postupa Čajkovski u V simfoniji, gde se tema uvoda I stava provlači i kroz sve sledeće stavove.

222 Čajkovski, V simfonija

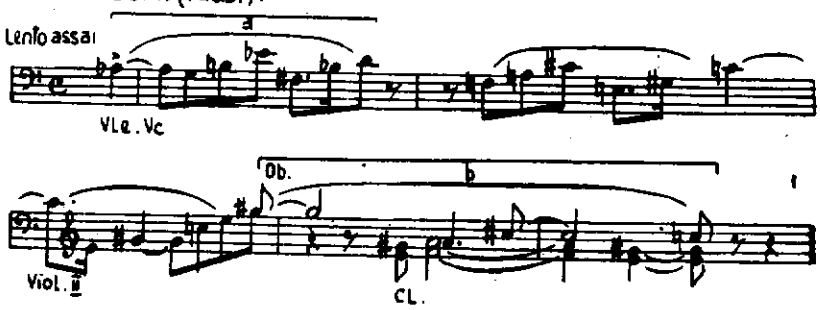


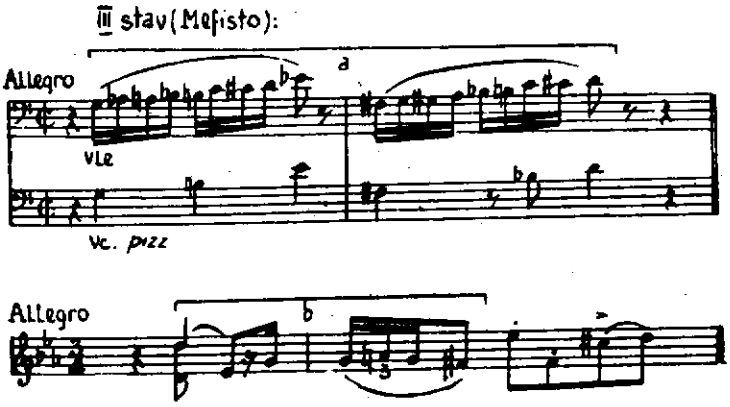
Savremeniji primer — takođe bez programa — pruža Bartókov VI gudački kvartet: lagana tema koja je, kao kakav „motto", uvodila u svaki od prva tri stava, najzad se široko razvija u finalu.

— monotematizam

Još dalje ide Liszt, koji teme pojedinih stavova stvara iz jedne jedine, ili iz malog broja tema, pomoću ritmičkih i (u manjoj meri) melodijskih izmena. Ovakav postupak naziva se *monotematizam* (grč. monos = jedan). Tako, npr., u „Faust-simfoniji" Liszt gradi Mefistove teme u III stavu preobražajem i karikiranjem Faustovih tema iz I stava.

223 Liszt, Faust-simfonija
I stav (Faust):



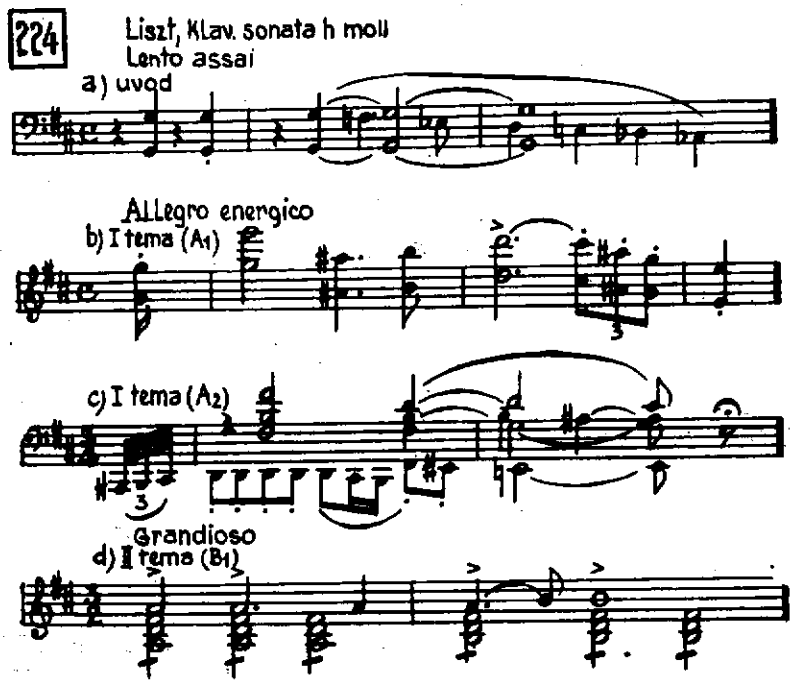


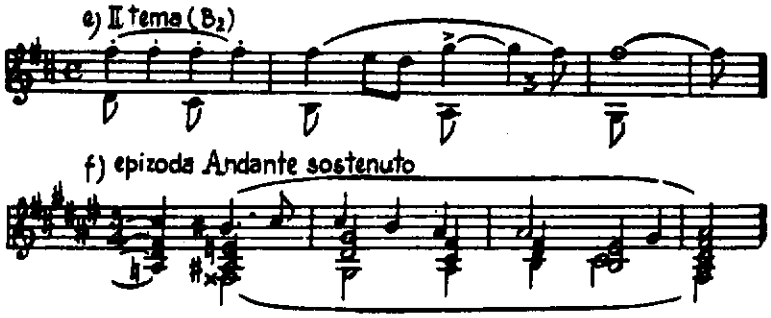
A u njegovoj klavirskoj sonati h-moll i klavirskim koncertima Es-dur i A-dur monotematizmu se pridružuje i drugi, ranije pomenuti način povezivanja stavova bez prekida, doveden do njihovog potpunog stapanja u jedan jedini stav. Takav *oblik sonate u jednom stavu* predstavlja kombinaciju i međusobno prožimanje dveju formalnih shema, jer njegovi odseci delimično odgovaraju pojedinim delovima običnog sonatnog oblika, a delimično pojedinim stavovima sonatnog ciklusa.

Sonata u 1 stavu

Uzmimo za primer Lisztovu sonatu h-moll. Posle uvoda i ekspozicije sa po dva elementa u svakoj temi (A_1 i A_2, odnosno B_1 i B_2, pri čemu je B_2 izvedeno od A_2; vidi primer 224) otpočinje razvojni deo, u koji je uključena obimna epizoda Fis-dur, koja igra ulogu laganog stava, a njen srednji deo sadrži razradu tema iz ekspozicije. Sledi zatim fugato b-moll (na temu A_1), koji po karakteru donekle odgovara skercu, a u isti mah zamenjuje reprizu I teme, jer prava repriza u H-duru obuhvata samo B_1 i B_2. U kodi se ponovo javlja epizodna tema kao reminiscencija.

Liszt, Sonata h-moll





U Lisztovom koncertu Es-dur jasno se raspoznaju četiri stava, ali nijedan nije za sebe potpun i zaokružen, a koncert A-dur je još slobodniji, tako da se nalazimo na granici prema obliku fantazije. — Primere monotematizma nalazimo i u Lisztovim simfonijskim poemama, koje su takođe u jednom stavu (vidi primer 40 i str. 188).

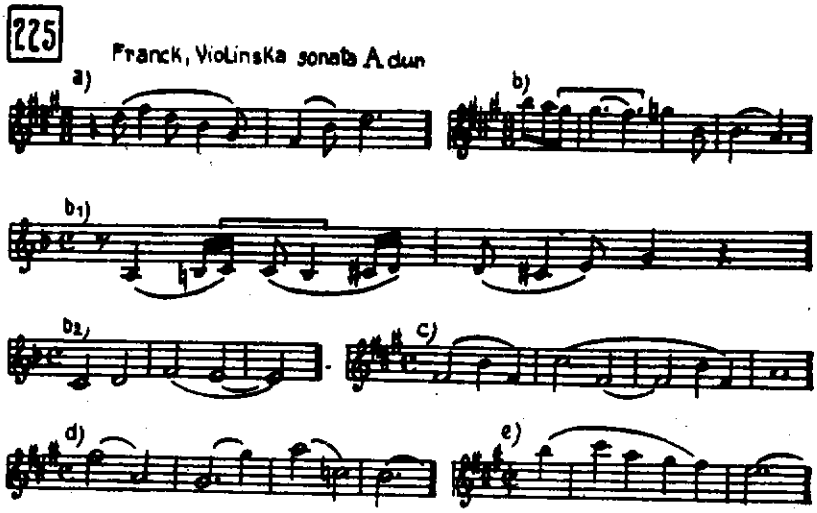
Dalji primeri dela u jednom stavu su klavirski koncert Rimskog-Korsakova, I klavirski koncert Prokofjeva, više Skrjabinovih klavirskih sonata, I kamerna simfonija Schönberga (čiji je plan: ekspozicija — skerco — razvojni deo — lagani stav — repriza). Iz jugoslovenske lifeiture: klavirski i violinski koncert Kunca, „Simfonija u jednom stavu" Trudića, klavirski koncert i Simfonija Josifa.

— ciklični princip

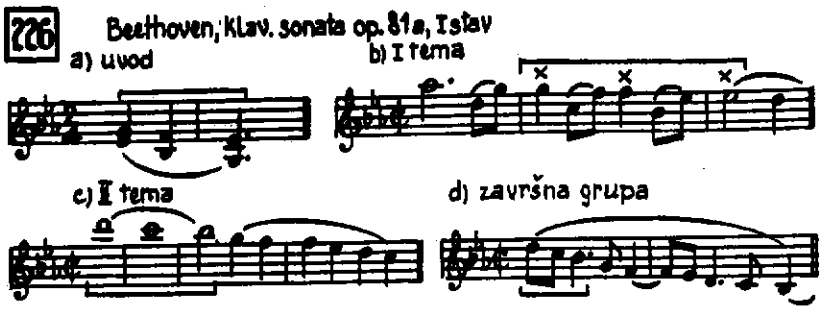
Na Liszta se nadovezuju noviji francuski kompozitori, na čelu sa Franckom, primenjujući tzv. *ciklični princip*. Ne samo da se teme izvode jedna iz druge, nego se i pojavljuju u raznim stavovima, ali ne kao uzgredne reminiscencije, već npr. I tema jednog stava postaje II tema drugog, ili kakav sporedan motiv izrasta u značajnu temu u nekom od sledećih stavova. Primeri se nalaze kod Francka (Simfonija, violinska sonata, gudački kvartet, klavirski kvintet), d'Indyja, Debussyja (gudački kvartet) i drugih. No još pre Francka upotrebio je ovu tehniku Schumann u svojoj IV simfoniji.

Franck, Sonata za violinu

Skicirajmo ukratko samo najvažnije tematske odnose u Franckovoj violinskoj sonati A-dur. I stav, Allegretto u sonatnom obliku bez razvojnog dela, izgrađen je na temama **a** i **b** (u primeru 225 su notirani samo početni motivi). II stav je sonatni Allegro; njegova I tema (b_1) izvedena je od **b**, **a** u razvojnom delu se javlja i u vidu motiva b_2, dok je za most upotrebljen motiv **a**. Lagani, III stav, slobodnog oblika, koristi motive b_2, **a**, novu temu **c** i temu **d** izvedenu od jednog sporednog motiva s kraja razvojnog dela II stava. Finale je modifikacija ronda, čija se tema **e** (= varijanta od **a**) izlaže kanonski, a u epizodama se javljaju elementi **c**, **a** i **d**.



Iako su monotematizam i cikličnі princip u okviru sonate prvenstveno tekovine romantizma, njihovi začeci se mogu sresti još kod Beethovena (npr. tema finala u klavirskoj sonati op. 13 kombinuje motive iz II teme I stava i teme laganog stava; sličnost tema I stava i skerca u V simfoniji; ceo I stav klavirske sonate op. 81a rađen je monotematski — vidi primer 226; složeniji primeri su klavirska sonata op. 106 i gudački kvartet op. 130).



Inače, sama ideja preobražaja jedne osnovne teme još je mnogo starija (varijacioni ričerkar i kancona — str. 99-100, barokna svita — str. 126-127, crkvena sonata — str. 137).

59.—61. *Primena cikličnog oblika sonate*

59. Sonata u užem smislu

Sonata:

Broj dela napisanih u obliku sonatnog ciklusa je nepregledan. Na prvom mestu su *sonate za jedan instrument* (uglavnom za klavir, mnogo ređe za solo-violinu, orgulje i dr.) ili *dva instrumenta* (najčešće za klavir i violinu ili violončelo, ređe za klavir i koji drugi instrument, ili za kakav drugi sastav). Sonate za dva instrumenta mogle bi se nazvati i *sonatnim duom;* klavir u njima nije samo prateći instrument, već ravnopravni partner. Stoga je njihova tipična odlika „duetiranje", tj. tematski materijal se obično izlaže dvaput uzastopce — u jednom i drugom instrumentu.

— za klavir

Prvi značajni autor klavirskih sonata je Ph. E. Bach, u čijim je delima broj stavova već uglavnom ustaljen na 3, ali se u I stavu još sreću svi prelazni oblici od barokne dvodelnosti do klasičnog sonatnog oblika (kao i kod njegovih manje poznatih italijanskih i nemačkih savremenika). Kod Haydna je sklop sonate još uvek podložan znatnim kolebanjima, česte su crte koje ukazuju na ranije tipove sonate (npr. odsustvo izrazite II teme, ili se mesto nje javlja I tema u dominantnom tonalitetu; upotreba Scarlattijevog sonatnog oblika; menuet kao finale, itd.). Tek sa Mozartovim sonatama (19 na broju) ustaljen je zreli tip klasične sonate; od najznačajnijih među njima su K. V. 309 C-dur, 310 a-moll, 311 D-dur, 331 A-dur, 475 c-moll, 576 D-dur. Od ostale predbeethovenske literature pomenimo sonate Clementija i F. W. Rusta.

Beethoven uvodi u klavirske sonate četvorostavnost i laganu introdukciju, a primenjuje i odstupanja od konvencionalnih shema. Najznačajnije od njegove 32 sonate jesu: op. 13 c-moll („Patetična"), obe sonate „quasi una fantasia" op. 27 br. 1 Es-dur i br. 2 cis-moll (tzv. „Mondschein-sonata"), op. 28 D-dur (tzv. „Pastoralna"), op. 31 br. 1—3 (G-dur, d-moll, Es-dur), op. 53 C-dur (tzv. „Waldstein-sonata"), op. 57 f-moll (tzv. „Appassionata"), op. 81a Es-dur („Les adieux" — programska sonata!), kao i poslednje sonate op. 101 A-dur, op. 106 B-dur (tzv. „Hammerklavier-sonata"), op. 109 E-dur, op. 110 As-dur, op. 111 c-moll.

Među romantičarima najvažniji su autori klavirskih sonata: Schubert (21 sonata — neke su nedovršene), Schumann (sonate fis-moll i g-moll), Chopin (3 sonate, glavne b-moll i h-moll), Liszt (h-moll, u jednom stavu — vidi str. 169), Brahms (3 sonate: C-dur, fis-moll, f-moll), Grieg (e-moll); manje su poznate sonate Webera, Mendelssohna, Čajkovskog. Od novijih autora: Skrjabin (10 sonata, poslednjih 6 su u jednom stavu), Prokofjev (9 sonata), Hindemith (3 sonate), Szymanowski, Novák („Sonata eroica"), Bartók, Berg (u jednom stavu), Stravinski (sa oslončem na pretklasične obrasce). — Iz jugoslovenske literature: Rozenberg-Ružić, Slavenski, Logar, Švara, Kunc, Cipra, Papandopulo, Rajičić, Lipovšek, Šulek, Josif, Kelemen, Ozgijan i dr.

Sreću se i sonate za dva klavira (Mozart, Stravinski, Hindemith; Bartók — za dva klavira i udaraljke!), kod nas Radovanović.

— za violinu i klavir

U prvim violinskim sonatama klasičara klavir je imao veću ulogu, a violina je često samo udvajala melodijsku liniju klavira ili popunjavala harmoniju; docnije oba instrumenta postaju ravnopravna. Najpoznatije sonate su od Haydna, Mozarta (42 sonate), Beethovena (10 sonata, među kojima tzv. „Prolećna" op. 24 F-dur i „Kreutzerova" op. 47 A-dur, a sem toga su značajne op. 30 br. 2 c-moll i op. 96 G-dur), zatim od Schumanna, Brahmsa (G-dur, A-dur, d-moll), Francka (A-dur, vidi str. 170), Griega, Debussyja, Lekeua, Regera, Hindemitha, Prokofjeva, Bartóka; kod nas od Stojanovića, Konjovića („Sonata quasi una fantasia"), M. Milojevića, D. Pejačević, Slavenskog, Cipre, Papandopula, Lj. Marić, Bjelinskog, Kreka, V. Mokranjca (Slavenski je napisao i sonatu za violinu i orgulje). — Od sonata za violinu solo pomenimo one od Regera, Bartóka i Hindemitha, kod nas od Sakača.

— za ostale instrumente

Manje je bogata literatura sonata za violončelo i klavir: Beethoven (5 sonata, najznačajnije su op. 69 A-dur i op. 102 br. 1—2 C-dur i D-dur), Schubert (tzv. „Arpeggione-sonata"), Chopin, Brahms (e-moll, F-dur), Grieg, Fauré, Debussy, R. Strauss, Martinu, Hindemith, Toch i dr.; kod nas Matz, Cipra, Bjelinski, Malec itd. Još su ređe sonate za violu i klavir (Honegger, Hindemith, kod nas Papandopulo), duvačke instrumente i klavir (Beethoven — za rog; Brahms, Saint-Sačns — za klarinet; Hindemith — niz sonata za razne instrumente; kod nas Odak — za flautu, Vauda — za klarinet, Zografski — za fagot), harfu (Hindemith), orgulje (Mendelssohn, Reger, Hindemith, kod nas Lučić).

Sonatina

Sonatina je sonata manjih razmera, lakšeg sadržaja, jednostavnijeg oblika. Ima obično 2—3 stava, ređe 4 (Mozart, „Bečke sonatine"). Patetične teme, dug i dramatičan razvojni deo i sl. suprotni su karakteru sonatine. Katkad je oblik pojedinih stavova jako uprošćen, pa se sonatni oblik I stava svodi na trodelnu pesmu bez izrazite II teme, ili se finalni rondo skraćuje na **A B A**.

Starije sonatine imaju pretežno instruktivnu svrhu — namenjene su početnicima (klavirske sonatine Mozarta, Beethovena, Clementija, Dusseka, Kuhlaua i dr.). Novije sonatine većinom nemaju taj cilj, i u pogledu tehničke težine često ne ustupaju drugoj koncertnoj literaturi (sonatine za klavir od Ravela, Busonija, Nováka, Bartóka, — za violinu od Paganinija, Dvoržaka: Schubertove violinske sonatine su po dimenzijama skoro sonate). Kod nas su sonatine pisali Dumičić, P. Milošević, Cipra, Papandopulo, Lhotka-Kalinski, Simić, Trbojević, Radić (sve za klavir), Logar (za violinu), Šivic (za violončelo), D. Kostić (za fagot).

60. Kamerni sastavi

Ciklični oblik sonate imaju i dela za *kamerne ansamble* od 3—9 *solistički* upotrebljenih instrumenata (trio, kvartet, kvintet, sekstet, septet, oktet, nonet). Najčešći su sledeći sastavi:

klavirski trio (klavir, violina, violončelo);
gudački trio (violina, viola, violončelo);
gudački kvartet (I i II violina, viola, violončelo);
klavirski kvartet (gudački trio + klavir);
klavirski kvintet (gudački kvartet + klavir);
gudački kvintet (gudački kvartet + kontrabas, ili II viola, ili II violončelo);
duvački kvintet (flauta, oboa, klarinet, rog, fagot).

Upotrebljavaju se i drukčiji sastavi gudačkih ili duvačkih ansambla, kao i sastavi kombinovani od gudačkih i duvačkih instrumenata, s klavirom ili bez njega.

Klavirski trio

Sastavi kamernih ansambla ustalili su se približno kad i oblik sonate — u drugoj polovini XVIII veka. Klavirski trio je nastao od baroknog sonatnog ansambla, koji su obrazovali violina i kontinuo (čembalo + violončelo).[1] Na mesto čembala postepeno je došao klavir, koji — umesto da improvizuje akorde na obele-

[1] Moderni trio ima 3 instrumenta, a barokni trio — npr. kod trio-sonate — 3 notirane deonice (a 4 instrumenta, jer violončelo samo pojačava bas i ne računa se kao zasebna deonica!).

ženi bas — dobija samostalnu, u potpunosti notiranu deonicu. Partije violine, a naročito violončela bile su u prvo vreme (npr. kod Haydna) osetno podređene klavirskoj. Primeri iz literature: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Franck, Rubinstein, Čajkovski, Smetana, Dvoržak, Ravel, Šostakovič i dr., a kod nas Bersa, Stojanović, Pejačević, Širola, Škerjanc, Đ. Milojević, Radenković, Gostuški, Malec.

Gudački kvartet

G u d a č k i k v a r t e t, vrhunska forma kamernog muziciranja, proizlazi iz oblika omiljenih oko polovine XVIII veka: divertimenta, kasacije i tzv. „sonata a quattro". U njemu je napušten princip kontinua. Prvi veliki majstor ovog oblika je Haydn (od njegovih 77 gudačkih kvarteta prvi su još u obliku divertimenta od pet stavova), usavršava ga Mozart u svojih 26 kvarteta, a do najveće visine dovodi Beethoven. Među 16 Beethovenovih gudačkih kvarteta nalazimo šest kvarteta op. 18, tri tzv. „Razumovski-kvarteta" op. 59 (F-dur, e-moll, C-dur), ali su najznačajniji poslednji kvarteti (op. 127 Es-dur, 130 B-dur, 131 cis-moll, 132 a-moll, 135 F-dur), u kojima su izvanredno proširene izražajne mogućnosti ovog ansambla; njima se pridružuje „Velika fuga" op. 133 za gudački kvartet. — Sem toga spomenimo kvartete Boccherinija, Dittersdorfa, Schuberta (najpoznatiji d-moll zvani „Smrt i devojka"), Mendelssohna, Spohra, Schumanna, Brahmsa (3 kvarteta), Raffa, Volkmanna, Francka, Verdija, Čajkovskog, Borodina, Glazunova, Tanjejeva, Smetane (programski kvartet „Iz mog života" u e-mollu), Dvoržak (11 kvarteta), Griega, Regera, Fauréa, d'Indyja, Debussyja, Ravela, Sibeliusa, Schönberga, Berga (kvartet i „Lirska svita"), Bartóka (6 kvarteta), Kodálya, Szymanowskog, Respighija („Quartetto dorico"), Suka, Martinua, Hábe (u četvrtstepenom sistemu), Milhauda, Hindemitha (6 kvarteta), Kreneka, Šostakoviča, Brittena. — Od domaćih autora gudačkih kvarteta neka budu navedeni Jarnović, Zajc, Dugan, Dobronić, Konjović („Muzika skrivenih slutnji"), Pejačević, Odak, Širola, Baranović, Pahor, Slavenski, Vukdragović, Škerjanc, Matz, Logar, P. Milošević, Brkanović, Cipra, Papandopulo, Čolić, Bjelinski, Rajičić, V. Mokranjac, Josif, Babić, Peričić, Despić.

Ostali sastavi

Postoji i bogata literatura g u d a č k i h t r i a (Haydn, Boccherini, Beethoven, Reger, Schönberg, Webern), g u d a č k i h k v i n t e t a (Boccherini, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Spohr, Bruckner, Brahms, Dvoržak, kod nas Škerjanc), k l a v i r s k i h k v a r t e t a (Mozart, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Reger, Dvoržak, kod nas Stojanović, Pejačević), k l a v i r s k i h k v i n t e t a (Boccherini, Beethoven, Schubert — kvintet „Pastrmka", Schumann, Brahms, Franck, Fauré, Dvoržak, Pfitzner, Šostakovič, kod nas Stojanović, Radić), d u v a č k i h k v i n t e t a (Reicha, Schönberg, kod nas Slavenski, Papandopulo, Čolić, Marić, Zlatić, I. Marinković). Za njima brojno zaostaju dela za veći broj instrumenata — npr. gudački seksteti Brahmsa, Schönberga („Ozarena noć") i Martinua; gudački okteti Mendelssohna i Spohra; Beethovenov duvački sekstet i duvački oktet, kao i za ansamble mešovitog sastava — npr. Trio za klarinet, violu i klavir od Mozarta; kvinteti s klarinetom od Mozarta i Brahmsa, kod nas od Papandopula; Nonet za 4 gudačka i 5 duvačkih instrumenata od Spohra; Trio za violinu, klarinet i klavir od Hačaturjana; Sonata za flautu, violu i harfu od Debussyja itd.

Kompozicije za 10 i više solo-instrumenata nazivaju se u novije doba katkad k a m e r n i m s i m f o n i j a m a (Schönberg, kod nas Švara, Sakač).

61. Simfonija

Simfonija[1]) je orkestarsko delo u obliku sonatnog ciklusa. Ona se takođe formirala polovinom XVIII veka, proizišavši iz italijanske uvertire, od koje je preuzela i naziv („sinfonia"; vidi poglavlje 64). Tri odseka uvertire (brz-lagan-brz) pretvorili su se u ciklus od tri stava, koji je ubrzo dopunjen menuetom, a u prvom stavu se izgradio sonatni oblik.

Klasična simfonija

Klasičnu simfoniju već pripremaju Sammartini i drugi italijanski autori pre 1750, ali temelje joj polažu „Mannheimovci" (Stamitz, Cannabich, Richter i dr.), stvarajući klasični orkestarski stil (napušten je kontinuo, orkestar je upotpunjen duvačkim instrumentima i sprovedena je individualizacija instrumenata) i uvodeći

---

[1]) Termin s y m p h o n i a (grč. sazvučje) javlja se još oko 1600. kod G. Gabrielija, a zatim kod Schütza, ali njihove „Sacrae symphoniae" su vokalno-instrumentalna dela. U baroku će se ustaliti naziv „sinfonia" za instrumentalni uvod u operu (ili pojedini čin opere), a specijalno će se pod njim podrazumevati italijanska uvertira. Bach upotrebljava taj naziv i za instrumentalnu predigru kantate, a i troglasne invencije nose u originalu naslov „simfonije".

izrazitu II temu u početni stav. Savremenici Mannheimovaca su J. Chr. Bach, Monn. — U Haydnovim simfonijama ogleda se čitav razvoj ove forme tokom druge polovine XVIII veka; on je među prvima primenio lagani uvod pred I stavom, a naročitu pažnju je obratio (u svojim zrelim delima) tematskoj obradi u razvojnom delu; menuet je od njegovog doba stalni sastavni deo simfonije. Od njegovih 128 simfonija najznačajnije su 12 poslednjih, tzv. „londonskih", a sem njih 6 „pariskih", zatim „Oproštajna", „Oxfordska" i br. 88 G-dur. — Mozart produbljava sadržinu simfonije u dramatskom smislu i unapređuje orkestarski stil; rado se služi kantabilnom II temom u sonatnom allegru. Napisao je 53 simfonije, od kojih treba spomenuti „Haffner-simfoniju", „Prašku simfoniju" (u tri stava — bez menueta), a naročito poslednje tri: Es-dur, g-moll i C-dur („Jupiter").

Vrhunac simfonijske literature označavaju Beethovenove simfonije: I C-dur, II D-dur, III Es-dur („Eroica"), IV B-dur, V c-moll, VI F-dur („Pastoralna"), VII A-dur, VIII F-dur, IX d-moll (sa vokalno-instrumenalnim finalom na tekst Schillerove „Ode radosti"). U njima je koncepcija sonate kao tonske drame dostigla svoj puni izraz. Novina s formalne strane je uvođenje skerca na mesto menueta, i prekoračenje granica instrumentalne muzike u IX simfoniji.

Simfonija romantike

Simfoničari romantike retko kad dostižu čvrstoću arhitektonike klasičara. Značajni su: Schubert (8 simfonija, najpoznatije VII C-dur i VIII „Nedovršena" h-moll), Mendelssohn (od 5 simfonija najznačajnije su „Škotska" a-moll i „Italijanska" A-dur), Schumann (4 simfonije, najvažnija IV d-moll), Berlioz (programska „Fantastična simfonija"), Liszt (takođe programske „Faust-simfonija" i „Dante-simfonija"), Brahms (4 simfonije — c-moll, D-dur, F-dur, e-moll), Franck (d-moll), Bruckner (9 simfonija, poznate IV Es-dur — „Romantična", V B-dur, VII E-dur, VIII c-moll, IX d-moll — nedovršena, bez finala), Čajkovski (6 simfonija, značajne poslednje tri: f-moll, e-moll i „Patetična" h-moll), Borodin (3 simfonije, najpoznatija II h-moll), Dvoržak (5 simfonija, među njima značajne II d-moll, IV G-dur i V e-moll „Iz Novog sveta", — ne računajući 4 ranije napisane), Saint-Saëns (3 simfonije, poznatija III c-moll), Mahler (9 simfonija, često sa upotrebom vokalnih partija, kao u II, III, IV, VIII), R. Strauss (programske „Domaća simfonija" i „Alpska simfonija"), itd.

Novije doba

Od novijih autora simfonija imenujmo Sibeliusa (7 simfonija), Skrjabina (3 simfonije, među njima III zvana „Božanstvena poema"), Stravinskog („Simfonija in C", „Simfonija u tri stava"), Prokofjeva (7 simfonija, najistaknutije „Klasična simfonija" i V B-dur), Šostakoviča (15 simfonija, najvažnije I, V, VII zvana „Lenjingradska", IX), Mjaskovskog (27 simfonija), Kabalevskog, Hačaturjana, Roussela (4 simfonije), Honeggera (5 simfonija, poznate su II za gudački orkestar sa trubom solo u finalu, zatim III „Liturgijska" i V „Sinfonia di tre re"), Milhauda (11 simfonija), Vaughan-Williamsa (9 simfonija), Szymanowskog, Hindemitha („Sinfonia serena" i dr.), Hartmanna (6 simfonija), Tocha, Brittena, Martinua (6 simfonija).

Među jugoslovenskim kompozitorima simfonije su pisali Sorkočević, Dobronić (8 simfonija), Konjović, Odak (3 simfonije), Paunović (»Jugoslovenska simfonija«), Bravničar (3 simfonije), Škerjanc (5 simfonija), Arnič (8 simfonija), Logar, Švara (3 simfonije), Cipra, Brkanović (5 simfonija), Papandopulo, Rajičić (6 simfonija), Ristić (9 simfonija), Lhotka-Kalinski, Devčić, Kirigin, Šulek (6 simfonija, među njima II »Eroica«), Bruči, Ciglič, Ramovš, V. Mokranjac (4 simfonije), Josif, Kelemen, D. Kostić, Obradović (6 simfonija), Despić, Bergamo, Škerl itd.

Simfonijeta

S i m f o n i j e t a se odnosi prema simfoniji u pogledu dimenzija i sadržaja kao sonatina prema sonati. Često je pisana samo za gudački orkestar. Primer: Janáček, Reger, Roussel, Hindemith, Martinu, Britten, Korngold, Tansmann, — kod nas Širola, Baranović, Škerjanc, P. Milošević, Cipra, Papandopulo, Bjelinski, Ramovš, Krek, Josif, Kelemen, Peričić, Radić, Horvat, Srebotnjak, Ozgijan i dr.

62. Serenada i slični oblici

Lakšem žanru pripadaju ciklični oblici s e r e n a d a, d i v e r t i m e n t o i k a s a c i j a. Po karakteru su bliži sviti no sonati, a i po vremenu svoje pojave (sredina XVIII veka) nadovezuju se na baroknu svitu, koja u to doba počinje iščezavati. Za razliku od svite, oni se ne ograničavaju na igre; od baroknih igara zadržao se jedino menuet, ali zauzima istaknuto mesto — obično se sreću po dva menueta. Kako se cvetanje ovih oblika vremenski poklapa sa razvojem klasične sonate, oni imaju sličnosti sa sonatnim ciklusom: ukoliko prvi stav nije kakav marš ili intrada, on je pisan u sonatnom obliku, a poslednji — u obliku ronda i sl. Međutim, broj stavova je obično veći no u sonati (5—6, čak i 8), a stavovi su kraći i jednostavnije građeni. Npr. Beethovenova Serenada op. 25 ima 7 stavova: Entrata-Allegro, Menuetto, Allegro molto, Andante con variazioni, Allegro scherzando, Adagio, Allegro vivace.

Serenada (ital. serenata, od sera = veče) prvobitno znači vokalnu kompoziciju; „serenate" italijanskih i nemačkih operskih kompozitora XVIII veka bliske su kantatama. Ubrzo nastaju i instrumentalne serenade, namenjene izvođenju pod vedrim nebom i stoga pisane za duvačke instrumente; docnije bivaju uvedene i u zatvorene prostorije, gde se ansamblu mogu priključiti i gudački instrumenti. Time se serenada uglavnom izjednačuje sa divertimentom, koji — kao što mu i naziv kaže (ital. divertimento, franc. divertissement = zabava) — predstavlja društvenu muziku vedrog, lakog karaktera. Divertimenti su takođe pisani za ansambl duvačkih ili i duvačkih i gudačkih instrumenata, ređe samo za gudače. Serenadi je slična i kasacija — verovatno od ital. cassare, nem. kassieren = završiti (u slobodnom prevodu); kasacija bi, dakle, bila oproštajna serenada, „Finalmusik", takođe izvođena na otvorenom prostoru.

Klasičari pišu serenade i divertimente za ansambl od 3 do 10 (katkad i više) solističkih instrumenata. Najpoznatiji primeri se nalaze kod Haydna, Mozarta (serenada za gudački kvintet zvana „Mala noćna muzika", serenade za duvačke instrumente, divertimenti za razne ansamble), Beethovena (serenade op. 8 za gudački trio i op. 25 za flautu, violinu i violu). Ovamo se može ubrojati i Beethovenov Septet op. 20 (za violinu, violu, violončelo, kontrabas, klarinet, fagot i rog, u 6 stavova) i Schubertov Oktet (za isti ansambl s dodatkom II violine, takođe u 6 stavova).

Novija dela ove vrste pretežno su pisana za mali orkestar i većinom nose naziv serenade (Brahms, Volkmann, Čajkovski, Wolf, Dvoržak, Suk, Novák, Elgar, Reger; kod nas Ipavec, Stojanović, Bjelinski, Škerl; Casella je napisao serenadu za kvintet, Stravinski za klavir, a Schönberg za kamerni ansambl sa solo-baritonom). U XX veku se ponovo sreću dela pod imenom divertimenta (Bartók, Stravinski, kod nas Tajčević, Papandopulo, Bjelinski, Ramovš, Radić). I serenade i divertimenti novijeg doba malo u čemu se razlikuju od novije svite.

63. Koncert

Od druge polovine XVIII veka koncertom se naziva kompozicija za *solo-instrument uz pratnju orkestra,* pisana u obliku sonatnog ciklusa.

Reč „koncert" (ital. concerto, izgov. končerto) dolazi verovatno od lat. i ital. concertare = takmičiti se.[1]) Taj naziv se javlja još oko 1600. godine, ali kod vokalnih kompozicija („Concerti ecclesiastici", tj. „crkveni koncerti" G. Gabrielija i Viadane); i Bachove kantate su u njegovo vreme bile zvane koncertima.

Barokni koncert:

Instrumentalni koncert se razvio, kao i barokna sonata, tokom XVII veka iz venecijanske orkestarske kancone (vidi str. 136); naizmenično sviranje orkestarskih grupa u kanconi je začetak koncertantnog „nadmetanja" instrumentalnih deonica. „Concerto da chiesa" i „concerto da camera" predstavljaju orkestarski vid crkvene odnosno kamerne sonate. A krajem XVII veka ustalio se tip *končerto groso* (concerto grosso), pisan za malu grupu solističkih instrumenata, zvanu končertino[2]) (ital. concertino = „mali koncert"), i orkestar koji se — kao i čitavo delo — nazivao concerto grosso (= „veliki koncert") ili Tutti (= „svi"). Obe instrumentalne grupe se smenjuju, dijalogiziraju. Broj solista je obično 2—4; za italijanske autore je tipičan trio od dve violine i violončela, dok Bach upotrebljava raznolike sastave (npr. u „dvostrukom" koncertu d-moll — dve violine; u Brandenburškom koncertu br. 2 — flautu, obou, trubu i violinu, a u Brandenburškom koncertu br. 5 — flautu, violinu i čembalo). Glavni autori concerta grossa jesu Torelli, Corelli, Vivaldi, Geminiani, Händel, Bach (6 „Brandenburških koncerata") i dr.

— končerto groso

Početkom XVIII veka nastao je *solistički koncert* sa jednim solistom. Najbogatija je literatura violinskih koncerata (Torelli, Albinoni, Vivaldi, Bach, Tartini i dr.). Sem njih se sreću koncerti za duvačke instrumente (za flautu od Quantza, za obou od Händela), a sa Bachom otpočinje razvoj koncerta za klavir (tj. čembalo); poznati su i Händelovi orguljski koncerti.

— solistički koncert

---

[1]) Po nekim novijim autorima etimološki koren reči „koncert" je u latinskom izrazu consertum = sastav, skup.

[2]) Na primer: solistička deonica violine označavala se Violino concertino, a orkestarska — Violino ripieno (= „dopunjujuća violina").

Za oznaku „koncert" bilo je u doba baroka dovoljno da delo ima samo jednu od ove tri odlike: a) naizmenično sviranje, b) učešće solista, c) instrumentalni virtuozitet. Stoga je moglo biti i koncerata bez solista, u kojima grupe orkestarskih instrumenata dijalogiziraju (Bach, Brandenburški koncerti br. 3 i 6). Jedinstven primer koncerta za solo-čembalo bez orkestra je Bachov „Italijanski koncert".

Oblik baroknog koncerta

Po obliku concerti grossi se najčešće oslanjaju na crkvenu sonatu od 4 stava, ali mogu imati i 5—6 stavova i ličiti na baroknu svitu (npr. kod Händela). Ređi su concerti grossi u 3 stava (većina Bachovih »Brandenburških koncerata«; treći od njih ima čak samo dva stava — srednji lagani stav je zamenjen sa dva akorda).

Solistički koncert ima po pravilu tri stava — dva brza krajnja i lagani srednji, koji obično kontrastira tonalitetom. Za I stav tipičan je tzv. *Vivaldijev oblik koncerta*, koji počiva na smenjivanju Tutti i Solo-odseka. Orkestar počinje i završava stav glavnim tematskim kompleksom u osnovnom tonalitetu. Isti tematski materijal sadrže i ostali Tutti-odlomci u toku stava, ali su u drugim tonalitetima i obično kraći. Između njih se nalaze Solo-epizode, koje pored motiva iz Tutti koriste i nov materijal. Najčešće se oblik sastoji od 4 Tutti (harmonski plan: T-D-Tp ili S-T i sl.) i 3 Sola, ali ih može biti i više. Čitava shema podseća na rondo (s tom razlikom što Tutti nisu — kao refren ronda — uvek u osnovnom tonalitetu). — II stav je najčešće ariozan, slobodnog oblika, a III može predstavljati rondo (Couperinovog tipa), ili biti fugirano rađen (vidi str. 95), a može imati i sličan oblik kao I stav.

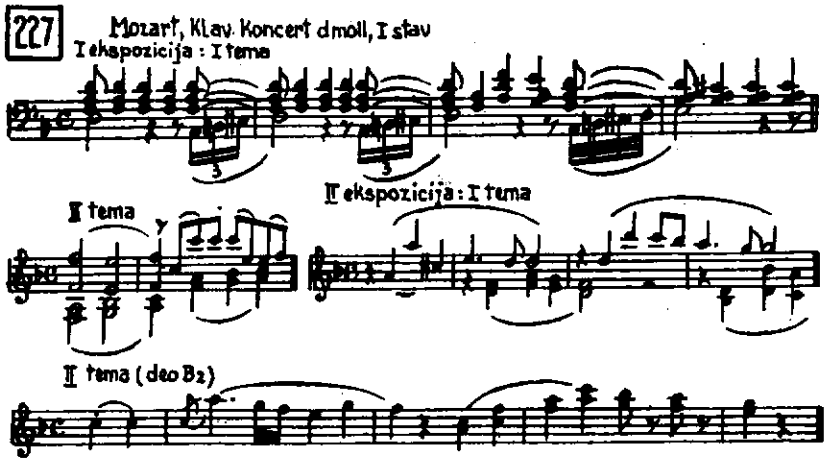
Klasični koncert

Od Mozartovog doba koncert definitivno usvaja oblik sonatnog ciklusa od tri stava[1]) (bez menueta odnosno skerca). On je sad po pravilu za jedan instrument, sa jako naglašenim virtuoznim karakterom.

Prvi stav klasičnog koncerta razlikuje se od normalnog sonatnog oblika a) po *dvostrukoj ekspoziciji* i b) po *kadenci*.

Dvostruka ekspozicija

Prva ekspozicija poverena je orkestru (Tutti) bez soliste. Često je prilično sažeta, a završava — suprotno pravilu — osnovnim tonalitetom (obično je i II tema na tonici). Zatim solista uz pratnju orkestra izlaže *drugu ekspoziciju*, ovog puta sa uobičajenim tonalnim kontrastom između I i II teme. Katkad druga ekspozicija donosi i nov tematski materijal (često kod Mozarta, vidi donji primer). Znak ponavljanja na kraju ekspozicije otpada.

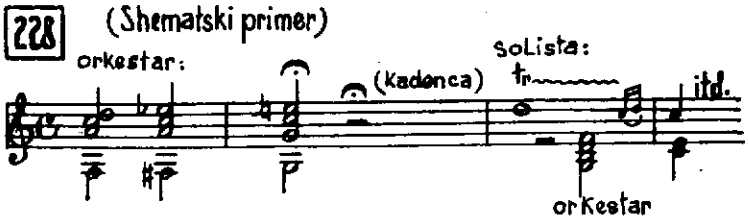


[1]) Veoma su retki noviji koncerti u 4 stava (Brahms, II klavirski koncert; Šostakovič, klavirski i violinski koncert).

Razvojni deo u koncertu obično je srazmerno kratak, jer u ovom obliku težište nije na motivskoj ili polifonoj obradi, već na briljantnoj deonici soliste.

Kadenca

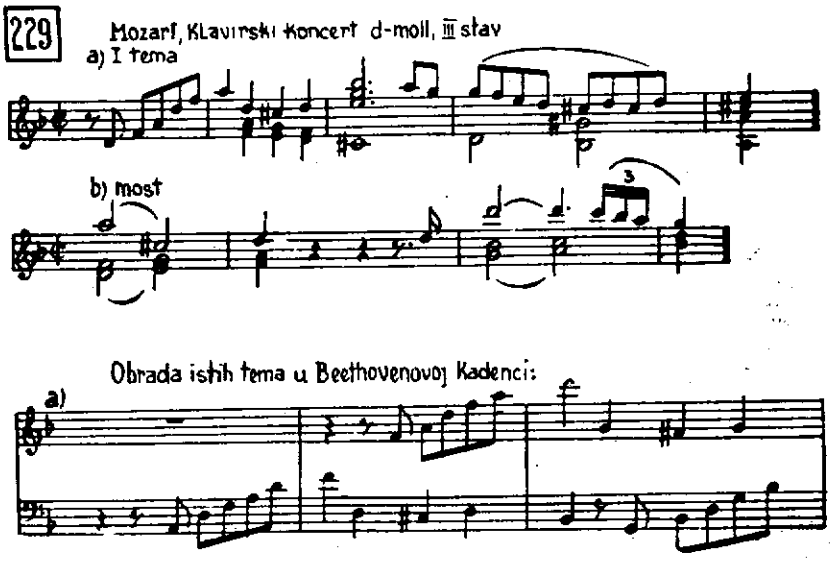
Pred kodom ili u samoj kodi nalazi se *kadenca,* tj. virtuozni umetak za solistu bez orkestarske pratnje. Naziv potiče otuda što se radi o umetku u harmonsku kadencu. Tipičan je slučaj: u akordskom nizu S — D $^{65}_{43}$ — T između zadržičnog kvartsekstakorda i dominante nalazi se u orkestru generalna pauza, za vreme koje solista izvodi svoju kadencu, a završava je dugim trilerom na dominantnoj harmoniji; tada nastupa orkestar, završavajući harmonsku kadencu sa D—T i vodeći ceo stav brzom završetku.

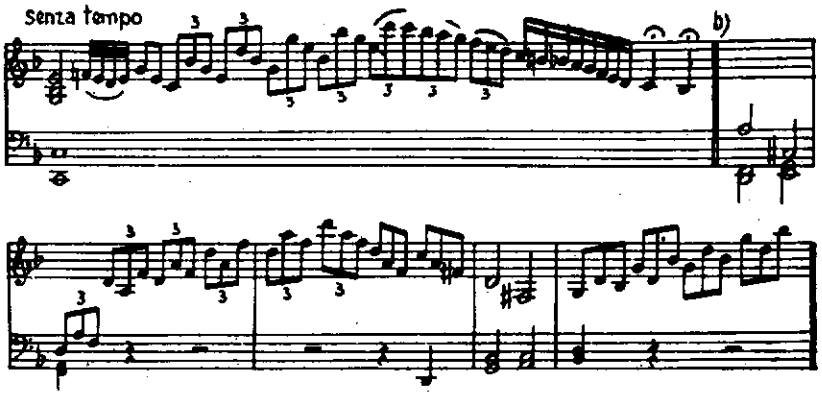


Ima i kadenci koje nastupaju u drukčijim harmonskim okolnostima (npr. između S i D u Griegovom klavirskom koncertu) ili na drugom mestu u toku oblika (npr. na završetku razvojnog dela u Mendelssohnovom violinskom koncertu).

Kadenca većinom predstavlja slobodnu, formalno neodređenu improvizaciju na teme dotičnog stava. Iz početka su kadence improvizovali izvođači, docnije ih počinju pisati sami kompozitori (npr. Mozart je napisao niz kadenci za svoje klavirske koncerte, ali tek Beethoven u svom V klavirskom koncertu unosi kadencu i u partituru kao obaveznu — dotle je bilo samo naznačavano mesto za nju). Kadenca se može nalaziti i u poslednjem, retko u laganom stavu, a ima i koncerata bez kadence (Dvoržak, Koncert za violončelo).

Evo primera za obradu tema u kadenci:





Koncert sa jednom ekspozicijom

Već kod klasičara ima odstupanja od izložene sheme,[1]) ali bitnu promenu unose tek romantičari: Mendelssohn više *ne primenjuje dvostruku ekspoziciju*, tako da od njegovog vremena I stav koncerta većinom ima normalni sonatni oblik (obično sa karakterističnim „duetiranjem", kako bi se tema pojavila i u orkestru i u solističkoj deonici). Retki su kasniji koncerti sa dvostrukom ekspozicijom (npr. Brahmsov violinski koncert, Dvoržakov Koncert za violončelo).

II stav koncerta ima najčešće oblik pesme, a za III stav je tipična forma ronda.

Eksperimenti sa oblikom koncerta mogu se naći kod Spohra (njegov VIII violinski koncert, zvan „Gesangszene", sastoji se od uvoda, recitativa sa arijom i brzog finala), Brucha (I stav violinskog koncerta g-moll nema sonatni oblik; stavovi su povezani, kao već ranije kod Mendelssohna ili Schumanna), Liszta (koncerti u jednom stavu), Laloa („Španska simfonija" od 5 stavova).

Odnos soliste i orkestra

Orkestar je u koncertu obično ravnopravni partner solisti (npr. kod Mozarta, Beethovena, Schumanna, Čajkovskog, Dvoržaka i dr.). Katkad se, međutim, uloga orkestra svodi na skromnu pratnju (Chopin), naročito u manje značajnim klasičnim i romantičnim koncertima (npr. violinski od Viottija, Kreutzera, Paganinija; klavirski od Webera, Hummla, Fielda, Moschelesa itd.). S druge strane, u kasnije doba ponekad orkestar ima prevagu nad solistom, te koncert liči na simfoniju sa obligatnim solo-instrumentom (Brahmsovi klavirski koncerti).

Literatura

Značajni klavirski koncerti su od Bacha (najpoznatiji je koncert d-moll za čembalo), Haydna, Mozarta (25 koncerata, među najistaknutijima d-moll, D-dur zvani „Krunidbeni", A-dur, c-moll), Beethovena (5 koncerata: C-dur, B-dur, c-moll, G-dur, Es-dur), Chopina (e-moll, f-moll), Mendelssohna (g-moll, d-moll), Schumanna (a-moll), Liszta (Es-dur, A-dur — oba u jednom stavu), Brahmsa (d-moll, B-dur), Griega (a-moll), Čajkovskog (2 koncerta, češće izvođen I b-moll), Skrjabina (fis-moll), Rahmanjinova (4, najpoznatiji II c-moll); Saint-Saënsa (5), Ravela (G-dur i Koncert za levu ruku), Stravinskog („Capriccio" i Koncert za klavir i duvače), Schönberga, Bartóka (3), Prokofjeva (5), Šostakoviča (sa trubom solo), Hačaturjana (Des-dur), Hindemitha (2), Gershwina, Joliveta. Spomenimo ovde i novije koncerte za čembalo od de Falle i Martina.

Poznate violinske koncerte napisali su Vivaldi, Bach (a-moll, E-dur), Viotti, Mozart (6 koncerata, najpoznatiji su D-dur, A-dur, G-dur), Beethoven (D-dur), Men-

---

[1]) Na primer: Mozart umeće u I stavu violinskog koncerta A-dur kratak Adagio za solistu između prve i druge ekspozicije, a u Beethovenovom IV i V klavirskom koncertu solista nastupa odmah na početku I stava, u uvodu pred orkestarskom ekspozicijom.

delssohn (e-moll), Paganini (D-dur, h-moll), Spohr, Schumann, Brahms (D-dur), Čajkovski (D-dur), Dvoržak (a-moll), Lalo („Španska simfonija"). Wieniawski, Bruch (g-moll), Glazunov, Elgar, Sibelius, Respighi („Concerto gregoriano"), Szymanowski, Stravinski, Schönberg, Berg, Bloch, Hindemith, Korngold, Prokofjev, Šostakovič, Hačaturjan.

Brojno zaostaju koncerti za ostale instrumente. Značajniji koncerti za violončelo su od Boccherinija (B-dur), Haydna (D-dur), Schumanna (a-moll), Dvoržaka (h-moll), Saint-Sačnsa, Laloa, Milhauda, Hindemitha, Hačaturjana: za violu od Bartóka, Hindemitha, Milhauda, Waltona. Pomenimo zatim koncerte za flautu (Mozart, Ibert), obou (Cimarosa, R. Strauss), klarinet (Mozart, Weber, Hindemith), fagot (Mozart, Weber, Jacob), rog (Mozart, Strauss), trubu (Haydn, L. Mozart). Milhaud ima čak koncert za udaraljke, Busoni — za klavir, orkestar i muški hor, a Glier — za koloraturni sopran i orkestar!

Iz jugoslovenskog stvaralaštva navedimo: klavirske koncerte Osterca, Škerjanca, Kunca, Papandopula, Ristića, Lj. Marić („Vizantijski koncert"), Bjelinskog, Rajičića, Šuleka, Josifa, Kelemena; violinske koncerte Jarnovića, Stojanovića, Konjovića („Jadranski kapričo"), Lhotke, Slavenskog, Bandura, Škerjanca, Logara, Kunca, Bjelinskog, Rajičića, Šuleka, Trudića, Kreka, Gostuškog; koncerte za violu od Stojanovića i Šuleka, — za violončelo od Bjelinskog, Rajičića, Šuleka, — za kontrabas od Kelemena, — za duvačke instrumente od Bjelinskog (za flautu, obou, klarinet, fagot), Škerjanca, Kreka i Kelemena (za fagot), Logara, Vaude, Merkùa i Petriča (za klarinet), Bručija (za trombon), — za orgulje od Lučića.

Koncert za više instrumenata

Treba dodati da se i tokom klasične i romantične epohe sreću koncerti za više instrumenata, nalik na barokni concerto grosso, ali u sonatnom obliku. Primere takvih „dvostrukih" i „trostrukih" koncerata nalazimo kod Mozarta (za flautu i harfu, za dva i tri klavira), Beethovena (za klavir, violinu i violončelo), Brahmsa (za violinu i violončelo), docnije kod Stravinskog (za dva klavira), u našoj literaturi kod Stojanovića (za violinu i klavir), Ramovša (za dva klavira).

Koncert za orkestar

Neoklasične tendencije u XX veku dovode do oživljavanja concerta grossa, tako da se danas rado pišu orkestarske kompozicije u kojima čitav niz instrumenata koncertantno istupa. Često je zadržan i stari naziv „concerto grosso" (Kaminski, Bloch, Martinu), dok drugi označavaju takva dela kao „koncert za orkestar" (Bartók, Stravinski, Hindemith, Lutoslawski); dalje primere pružaju Blacher („Koncertantna muzika"), Barber („Capricorn Concerto"), Liebermann (Koncert za jazzband i simfonijski orkestar), a kod nas Škerjanc, Ristić, Šulek (tri „Klasična koncerta"), Bruči, Kelemen („Concerto giocoso"), Škerl, Radica, Ozgijan („Siluete"). Naklonost nekih savremenih kompozitora ka prozračnoj zvučnosti često dovodi ova dela na granicu između orkestarske i kamerne muzike (Casella, Koncert za gudački kvartet; Berg, „Kamerni koncert" za violinu, klavir i 13 duvačkih instrumenata; Hindemith, Kamerna muzika br. 1; Stravinski, „Dumbarton Oaks"-koncert za 14 instrumenata; kod nas Lhotka, Koncert za gudački kvartet; Papandopulo, „Concerto da camera" za sopran i 9 duvačkih instrumenata).

Končertino

Končertino (concertino = ital. diminutiv od concerto) je koncert malih razmera.[1]) Slično sonatini, i on može biti instruktivnog karaktera ili namenjen koncertnom izvođenju. Primeri potiču većinom iz novije literature, npr. končertini za klavir od Janáčeka, Honeggera, kod nas od Škerjanca, Kirigina, Radenkovića, V. Mokranjca, za violinu od Logara i Devčića, za dve flaute od Despića, za fagot od Ramovša, za trubu od Papandopula, za četvrtstepeni klavir od Čolića, za orkestar od Cipre.

Dela za solo-instrument i orkestar u jednom stavu, slobodnog oblika, nose često naziv „koncertni komad" (Konzertstück; primeri kod Webera, Schumanna), ukoliko nemaju kakav određeniji naslov (npr. R. Strauss, „Burleska"; Hristić, „Rapsodija" itd.) ili čak programsku podlogu (Liszt, „Igra mrtvih").

„Obligatni" solo instrument

Bliska koncertima su simfonijska dela sa obligatnim solo-instrumentom, čija uloga nije onako dominantna kao uloga soliste u koncertu. Takve su klasične „koncertantne simfonije" Mannheimovaca i Mozarta (npr. Mozartova Koncertantna simfonija Es-dur sa violinom i violom); iz novije literature od Martina („Mala koncertantna simfonija" sa čembalom, harfom i klavirom), kod nas od Sirole (za klavir i orkestar). U Berliozovom „Haroldu u Italiji" (sa solo-violom) i Straussovom „Don Quixote" (sa solo-violončelom) obligatni instrument ima i programsko značenje, simbolizirajući naslovnog junaka. Dalje primere — sa obligatnim solo-klavirom — pružaju Franckove „Simfonijske varijacije" i „Les Djinns", d'Indyjeva „Simfonija na jedan brđanski napev", Messiaenova „Turangalila" - simfonija (od 10 stavova!), Martinuova simfonijeta „La jola", kod nas Josifova „Sonata antica".

[1]) Istim nazivom se, dakle, označava i grupa solista u baroknom concertu grossu i novija kraća vrsta koncerta.

64. Uvertira

To je opšti naziv za uvodnu muziku pred operom. Tokom razvoja opere prolazila je i njena predigra kroz niz različitih vidova, a u doba klasike dobila je sonatni oblik, zbog čega poglavlje o uvertiri uvrštavamo na ovo mesto.

Rane opere iz XVII veka ili nisu imale uvodne muzike, ili se u tu svrhu upotrebljavao neki od tadašnjih instrumentalnih oblika: tokata, venecijanska kancona, crkvena sonata i sl. (O neodređenosti oblika i naziva može posvedočiti, npr., „Toccata" kojom počinje Monteverdijev „Orfej", a koja nema nikakve sličnosti sa orguljskom tokatom, već predstavlja triput ponovljen fanfarni signal).

Krajem XVII veka formiraju se dva tipa uvertire:

Francuska uvertira

a) *Francuska uvertira* (zvana po svom tvorcu i „Lullyjevom uvertirom") u stvari je jedina koja je oko 1700. nosila naziv „ouverture" (od franc. ouvrir = otvoriti). Sastoji se od tri odseka, sa rasporedom tempa *lagano-brzo-lagano*, i pretežno je *polifone* fakture. Na pompezni, patetični uvodni odsek, koji se rado služi punktiranim notnim vrednostima, nadovezuje se brzi, *fugirani* deo, a završni odsek je obično sličan prvom, ali kraći. (Na taj način francuska uvertira — bar po karakteru prvih dvaju odseka — podseća na crkvenu sonatu bez poslednjeg, brzog stava.) Kod docnijih autora (Rameau) može nedostajati lagani završetak, tako da se uvertira sastoji samo od dva dela, slično docnijoj klasičnoj uvertiri sa laganim uvodom. Francuska uvertira je primenjivana ne samo u operi već i u oratorijumu, pa i kao prvi stav barokne svite (umesto preludijuma, tako da su po njoj i čitave svite nazivane "uvertirama").

Italijanska uvertira

b) *Italijanska uvertira* (zvana i „Scarlattijeva uvertira" — po A. Scarlattiju, ili „napolitanska sinfonia") označavana je u vreme svog cvetanja redovno nazivom „sinfonia" (Italijani i danas tako zovu operske uvertire, a u XVIII veku dešavalo se obrnuto — Haydnove simfonije su u Engleskoj zvali „uvertirama"!). I ona ima tri odseka, ali sa obrnutim redosledom tempa: *brzo-lagano-brzo*. Cela je *homofona*, brzi odseci nisu međusobno tematski povezani, a lagani je katkad samo kratak intermeco između njih; završni deo ima često karakter igre (žige, menueta).

Italijanska uvertira se polovinom XVIII veka osamostalila od opere i razvila u simfoniju, oblikujući svoj prvi stav u sonatnoj formi. Sama operska uvertira takođe se prilagodila sonatnom obliku, pri čemu su se javljali i razni prelazni tipovi. Npr. Gluck, koji je u ranijim delima primenjivao francusku („Armida") ili italijansku uvertiru („Paris i Helena"), u uvertiri za „Ifigeniju u Aulidi" već naznačuje obrise sonatne forme. U Mozartovoj „Otmici iz seraja" nalazimo kombinaciju italijanske uvertire sa sonatnim oblikom: brzi delovi su sonatna ekspozicija i repriza, ali mesto razvojnog dela zauzima lagani srednji odsek čija tema potiče iz Belmontove arije.

Klasična uvertira

Zrela *klasična uvertira* ima *sonatni oblik* u brzom tempu, kome vrlo često prethodi *lagani uvod* (uspomena na francusku uvertiru). Obično je konciznija nego, npr., prvi stav simfonije; na kraju ekspozicije nema znaka ponavljanja, a razvojni deo je često kratak ili čak sasvim nedostaje (Mozart, „Figarova ženidba"). Uvertira je obično potpuno samostalna, zaokružena forma, ali se sreću i takve koje nemaju završne kadence, već se na njih direktno nadovezuje prva scena opere. U tom slučaju se pri koncertnom izvođenju mora upotrebiti drukčiji završetak — bilo od samog autora (npr. Mozart, „Don Juan"), bilo naknadno dodat od strane drugog kompozitora (npr. Wagnerov završetak za Gluckovu „Ifigeniju u Aulidi").

Starije uvertire često nisu imale nikakve veze sa tematskim materijalom opere kojoj su prethodile. Stoga se moglo dogoditi da ista uvertira posluži za razne opere (npr. uvertiru za „Seviljskog berberina" Rossini je već bio iskoristio u dvema ranijim operama). Ipak, mnoge klasične uvertire uzimaju svoje teme iz opere, a docnije to postaje redovna pojava; primere pružaju Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Wagner, Smetana i drugi, a u jugoslovenskoj operskoj literaturi Lisinski („Porin"), Konjović („Seljaci"), Logar („Pokondirena tikva"), Papandopulo („Amfitrion") itd. Time je ne samo postignuta organska veza uvertire sa operom, već je i data mogućnost da se u uvertiri simbolički skiciraju karakteri ličnosti i jezgro radnje. Takav je slučaj, npr., u Beethovenovoj „Leonori" br. 3 (Leonorina tema, Florestanova tema, trubni signal iz III čina — naveštaj oslobođenja, trijumfalni završetak). Još izrazitiji primeri su one Wagnerove uvertire koje imaju (manje ili više modificiranu) sonatnu formu, kao u „Holanđaninu lutalici", „Tannhäuseru", „Majstorima pevačima" (suprotstavljanje teme majstora pevača i Waltherove teme u ekspoziciji, karikiranje teme majstora pevača u razvojnom delu, kontrapunktski spoj obeju tema u reprizi kao simbol izmirenja suparničkih strana; — vidi primere 41 i 134!).

Tematski sadržaj uvertire

Krajem prve polovine XIX veka nastaje nov tip uvodne muzike za operu: *predigra* (prolog, nem. Vorspiel, franc. prélude) *slobodnog oblika.* Primere nalazimo kod Meyerbeera („Hugenoti"), Verdija („Rigoletto", „Traviata", „Aida", „Othello"), Gounoda („Faust"), a naročito kod Wagnera u njegovim kasnijim delima („Lohengrin", „Tristan i Izolda",[1]) „Prsten Nibelunga", „Parsifal"). Predigra je većinom kratka, tematski manje ili više jedinstvena, bez jačih kontrasta, i uvodi bilo u opštu atmosferu dela (koristeći u simboličkom smislu teme odnosno lajtmotive, npr. predigre za „Tristana i Izoldu", „Parsifala", „Rigoletta"), bilo u prvu scenu (npr. predigra za „Rajnsko zlato" iz „Prstena Nibelunga", koja slika pejsaž u dubini Rajne, a izgrađena je cela — 135 taktova — na jednom jedinom Es-dur trozvuku!).

Predigra

Mnoge opere XIX veka (uglavnom od francuskih i italijanskih autora kao što su Boieldieu, Adam, Auber, Hérold, Bizet, — Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), a naročito opere lakšeg sadržaja, kao i operete (J. Strauss, Offenbach), imaju tzv. *potpuri-uvertire,* sastavljene od niza najuspelijih tema iz opere povezanih u relativno labavu celinu, bez sličnosti sa sonatnim oblikom. Kao primer mogu poslužiti uvertire za Rossinijevog „Wilhelma Tella" ili Verdijevu „Moć sudbine". Na višem stupnju nalaze se, npr., uvertire za Bizetovu „Carmen" ili „Pikovu damu" Čajkovskoga, gde se u izboru tema ogledaju karakteristike ličnosti ili dramski zaplet.

Potpuri-uvertira

Ima i novijih opera koje su praktično bez ikakve uvertire ili predigre, jer se već posle prvih taktova diže zavesa (Puccini, „Boemi", „Tosca"; R. Strauss, „Saloma" i „Elektra").

Sem operskih, postoje i *uvertire za drame,* zamišljene kao samostalne kompozicije ili kao sastavni deo scenske muzike za čitavo delo. Takve su Beethovenove uvertire „Egmont" (za Goetheovu dramu) i „Coriolan" (za Collinovu dramu), kao i manje značajne „Ruševine Atine" i „Kralj Stephan", zatim Mendelssohnova za „San letnje noći" i Berliozova „Kralj Lear" (obe po Shakespeareu); bliske su ovom rodu i „simfonijske fantazije" Čajkovskoga „Romeo i Julija" i „Hamlet". U praksi se uvertire za dramska dela najčešće izvode samostalno, kao i prave *koncertne uvertire,* koje nisu povezane sa scenskim delom. Ovom poslednjem žanru pripadaju, npr., Beethovenova uvertira „Posvećenje doma"; Weberova „Jubelouverture"; Mendelssohnove „Hebridi" (zvana i „Fingalova pećina") i „Lepa Meluzina"; Berliozove „Rimski karneval" i „Gusar"; Brahmsove „Tragična uvertira" i „Svečana akademska uvertira"; „1812" Čajkovskoga; „Veliki

Uvertira za dramu

Koncertna uvertira

[1]) Analizu ove predigre vidi na str. 191.

ruski Uskrs" Rimskog-Korsakova; Dvoržakove „Husitska" i „Karneval"; Elgarova „Cockaigne" i dr. Od jugoslovenskih dela možemo navesti uvertiru „Bellona" od Lisinskog, „Kosovo" od Jenka, „Dramatičnu uvertiru" od Berse (i istoimena dela Škerjanca, Radenkovića i V. Mokranjca), „Patetičnu uvertiru" od Krstića, „Svečanu uvertiru" od Lhotke, „Herojsku uvertiru" od Odaka, „Uvertiru k veseloj igri" od Jozefovića, „Klasičnu uvertiru" od Osterca, uvertire „Kralj Matjaž" i „Slavicus hymnus" od Bravničara, „Simfonijski prolog" od Živkovića, „Rondo-uvertiru" i „Kosmonauti" od Logara, „Briljantnu uvertiru" od Švare, „Uvertiru mladosti" od Devčića, „Uvertiru za komediju" od Kirigina, „Movimento dinamico" od Simića, „Moto sinfonico" od Petrovića, „Koncertnu intradu" od Babića, „Skerco-uvertiru" od Obradovića, uvertiru-fantaziju „Navigare necesse est" od Bergama, „Koncertnu uvertiru" od Petriča, „Poema eroico" od Ozgijana.

Iz gornjih naslova vidimo da mnoge koncertne uvertire imaju programsku sadržinu, čime se bliže simfonijskoj poemi (vidi poglavlje 67), tako da je teško povući granicu između ta dva oblika. Može se uzeti da uvertira po pravilu ima sažetiju, strožu formu (obično sonatnu), za razliku od šire i slobodnije koncipirane simfonijske poeme. Ipak ima dela koja se mogu ubrojati u obe kategorije; tako je, npr., Smetanina simfonijska poema „Wallensteinov tabor" prvobitno trebalo da bude uvertira za Schillerovu dramu.

VIII

SLOBODNIJI OBLICI

U poglavlju 13 pobrojali smo oblike manjih razmera koji ne odgovaraju uobičajenim formalnim tipovima, ali se manje-više oslanjaju na oblik pesme. Sledeća poglavlja biće posvećena većim oblicima koji se takođe ne pridržavaju neke opšte sheme, ili im je forma određena i vanmuzičkim elementima; ipak, i u njima se često mogu zapaziti crte poznatih nam formalnih tipova — pre svega sonatnog oblika ili sonatnog ciklusa.

65. Fantazija i njoj srodni oblici

Fantazija

Kao što je rečeno na str. 102, *fantazija*, koja je u početku (oko 1600) bila polifone fakture, a zatim (u vreme Bacha) služila kao uvod u fugu, postala je oko 1750. samostalna, homofona kompozicija. To je delo improvizacionog karaktera, *bez određene formalne sheme*, građeno obično od više odseka različitih po tematskom sadržaju, tempu i tonalitetu. Tematsko šarenilo je retko kad praćeno doslednom razradom motivskog materijala, a o slobodi modulatornog plana svedoči, npr., Beethovenova Fantazija op. 77, koja počinje u g-mollu, a završava se u H-duru, napuštajući na taj način princip tonalnog jedinstva oblika.

Uzmimo za primer Mozartovu Fantaziju c-moll, koja se sastoji od sledećih tematski različitih odseka:

A) Adagio, 4/4; početak c-moll, a zatim modulacije
B) isti tempo i takt; D-dur
C) Allegro, 4/4; a-moll + modulacije
D) Andantino, 3/4; B-dur
E) Più allegro, isti takt; g-moll + modulacije
A) skraćena repriza prvog odseka; c-moll.

Slobodan oblik, naravno, ne znači haotičnost, odsustvo organske povezanosti. Uz to, mnoge fantazije se jasno oslanjaju na poznate formalne principe. Maločas pomenuta Mozartova Fantazija c-moll zaokružena je reprizom; Chopinova Fantazija f-moll ima konture sonatnog oblika sa introdukcijom, epizodnom temom u razvojnom delu i subdominantnom reprizom, a Schumannova Fantazija C-dur sa svoja tri stava podseća na sonatni ciklus. Fantazija je naročito bliska obliku sonate u jednom stavu.

Najveći deo fantazija iz klasične i romantične literature pisan je za klavir, kao što su, sem gore navedenih, i one od Ph. E. Bacha, Haydna, Schuberta (fantazija „Putnik"). Pomenimo zatim Beethovenovu „Horsku fantaziju" op. 80 (za hor, klavir i orkestar), Lisztovu orguljsku fantaziju

na horal „Ad nos, ad salutarem undam", kao i fantazije za violinu i orkestar od Brucha („Škotska fantazija", u stvari koncert od tri spojena stava), Suka, kod nas od Hristića.

Svojim slobodnije oblikovanim klavirskim sonatama op. 27 br. 1 i 2 Beethoven daje naslov „Sonata quasi una fantasia" (slično bi se moglo reći i za sonatu op. 31 br. 2 sa rečitativima, kao i za neke od poslednjih sonata i kvarteta). Kod romantičara se sreću naslovi kao „Polonaise-Fantaisie", „Fantaisie-impromptu" (Chopin), „Valse-Fantaisie" (Glinka), „Phantasiestücke" (Schumann).

Kompozitori atematskog stila (vidi str. 194) rado daju svojim delima naziv fantazije (npr. Hába).

Parafraza, potpuri

Često se pod imenom fantazije pojavljuju obrade narodnih, operskih i drugih popularnih melodija, aranžiranih za klavir (npr. Lisztove fantazije na teme iz opera „Rigoletto", „Trubadur" i dr.) ili orkestar. Tačnija oznaka za njih bila bi p a r a f r a z a, a ako je reč o nizu labavo povezanih melodija — p o t p u r i („smeša", u zabavnoj muzici s e l e k c i j a). Muzička vrednost ovakvih komada najčešće nije visoka.

Rapsodija

Rapsodija je termin preuzet iz antičke grčke poezije, gde je označavao junačku epsku pesmu. Muzička dela istog imena javljaju se u XIX veku. Ona su slična fantaziji po neodređenosti i fragmentarnosti („rapsodičnosti") oblika, a pretežno sadrže narodne ili u narodnom duhu pisane teme. Takav je slučaj sa Lisztovih 15 „Mađarskih rapsodija", Dvoržakove tri „Slovenske rapsodije", dve Enescuove „Rumunske rapsodije", „Španskom rapsodijom" i „Ciganinom" od Ravela, Blochovom jevrejskom rapsodijom „Schelomo" (za violončelo i orkestar); bliska je ovoj kategoriji i Gershwinova „Rhapsody in blue", zasnovana na idiomu „sweet jazz"-a. — Drugi tip reprezentuje Brahmsova klavirska rapsodija h-moll, bez izrazitih folklornih elemenata, koja po svom epskom karakteru više odgovara prvobitnom značenju reči „rapsodija", a to je u isti mah približuje baladi. Rapsodija op. 53 istog autora pisana je za alt solo, hor i orkestar i pripada kantatama. Kod nas je Hristić napisao Rapsodiju za klavir i orkestar, Lipovšek Rapsodiju za violinu i orkestar, a Lhotka Dve rapsodije („Slepačka" i „Žetelačka") za violinu i duvački ansambl. — „Rapsodija na Paganinijevu temu" Rahmanjinova ima oblik varijacija.

Balada

I balada je prvobitno pesnička forma, koja je ne samo prešla na područje vokalne muzike (vidi str. 245), već je i dala podstrek za nastanak čisto instrumentalnih dela; ona su od nje preuzela epski, pripovedački karakter i ozbiljnost sadržaja, koji rado dodiruje oblasti melanholičnog, tajanstvenog, dramatičnog. Prve i najznačajnije instrumentalne — tačnije klavirske — balade su od Chopina, a za njima slede Lisztove i Brahmsove. Njihov oblik je delom slobodan, a delom se bliži sonatnoj ili kojoj drugoj shemi. Npr. Brahmsove balade se oslanjaju na formu pesme; od četiri Chopinove balade, g-moll i f-moll pokazuju izvesnu sličnost sa sonatnim oblikom (vidi iduće poglavlje), As-dur je široko razrađena trodelna forma, a F-dur ima shemu **A B A B** Coda.

Od novijih autora spomenimo Martina (balade za razne solo-instrumente sa orkestrom) i — iz naše literature — Devčića (Balada za klavir i orkestar).

66. Simetrični oblici

Princip simetrije upoznali smo već kod perioda, a on se ispoljava i u nizu drugih oblika (trodelna i složena pesma, sonatni oblik, sonatni rondo). Naročito jasno dolazi do izražaja kod oblika sastavljenih od većeg broja odseka simetrično raspoređenih oko jednog centralnog odseka. Sheme takvih s i m e t r i č n i h o b l i k a (zvanih još i „oblikom luka" ili „mosta") glase **A B C B A**, **A B C D C B A** itd.

Od poznatih formi ovom tipu je blizak sonatni oblik sa obrnutom reprizom: I tema — II tema — razvojni deo — II tema — I tema, dakle **A B C B A**. Još izrazitiji primer je Wagnerova uvertira za operu „Tannhäuser", gde je sonatni oblik sa epizodnom temom usred razvojnog dela i obrnutom reprizom uokviren uvodom i kodom jednake tematske sadržine, tako da nastaje shema **A B C D C B A**. Korak dalje predstavlja Chopinova balada g-moll, u kojoj se II tema nalazi oba puta u istom tonalitetu, tako da je i harmonski plan simetričan:

Uvod	I tema	II tema	razvojni	II tema	I tema	Coda
	g	Es	deo	Es	g	

Simetričnu koncepciju cikličnog oblika nalazimo u Bartókovom V gudačkom kvartetu (od 5 stavova), gde su tematski vezani I sa V i II sa IV stavom.

Retrogradna simetrija

U navedenim primerima simetričnost se, naravno, odnosi samo na raspored odseka, a ne i na njihov tok. Najstrožu simetriju bismo dobili kad bi druga polovina oblika bila r e t r o g r a d n o p o n a v l j a n j e prve — kao njena slika u vertikalnom ogledalu, ali to je sasvim izuzetan kuriozitet, mogućan u muzici rane renesanse (Machaut, rondeau „Moj svršetak je moj početak") ili našeg veka (Schönberg, komad br. 18 iz „Pierrot lunaire"; Berg, II stav iz „Kamernog koncerta"; Hindemith, Fuga in F iz „Ludus tonalis"; postludijum kojim „Ludus tonalis" završava predstavlja retrogradnu inverziju početnog preludijuma). Retrogradno ponavljanje nije uvek potpuno doslovno. Zanimljiv slučaj primene retrogradne simetrije u muzičkom i scenskom zbivanju pruža Hindemithova opera „Hin und zurück" („Tamo i nazad").

67. Programska muzika

Muzička dela imaju sadržaj u dvojakom smislu. U tehničkom pogledu, njihov sadržaj predstavlja zbir komponenata: formalne sheme, tematike, harmonije, instrumentacije itd. Ali dejstvo svih ovih komponenata u celini stvara kod slušaoca izvestan psihološki efekt; dakle, muzička dela imaju i svoj emocionalni sadržaj. Pokušamo li da taj sadržaj bliže opišemo, uvidećemo da muzika, sama po sebi, ne raspolaže pojmovnom određenošću koja je svojstvena literaturi ili — bar donekle — likovnim umetnostima. Njen sadržaj je uopštenog karaktera; muzika može izraziti, npr., tugu, ali tugu uopšte, a ne tugu nekog određenog lica povodom određenog događaja.

Apsolutna i programska muzika

Ukoliko muzika ne teži da prekorači ove granice, postavljene prirodom njenih izražajnih sredstava, nazivamo je *apsolutnom muzikom*. Takva dela nose nama poznate nazive, koji označavaju žanr ili oblik kompozicije: sonata, simfonija, skerco, rondo, fuga itd. — Nasuprot tome, postoje dela koja teže da prikažu neki *konkretan sadržaj*, da slušaocu dočaraju vizuelne predstave, tok događaja i slično. Takav vanmuzički siže, formulisan rečima, naziva se *programom*, a muzika koja se njime služi — *programskom muzikom*. Program može biti sažet u naslov dela, ili izložen u vidu opširnijeg literarnog komentara.

Strogu granicu između ove dve vrste muzike nije mogućno povući. Ne samo da i najčistija apsolutna muzika može slušaocu nametnuti asocijacije i konkretne predstave (koje su, naravno, subjektivne i neobavezne za drugog slušaoca), već je i njen emocionalni sadržaj katkad tako izrazit da se odražava u naslovu ili popularnom nazivu dela (Beethoven: „Eroica", „Pathétique", „Appassionata"). To još nije programska muzika, ali odatle nije daleko do dela čiji naslov sugerira sasvim određene predstave, premda se njihov muzički sadržaj ograničava na izraz raspoloženja i osećanja izazvanih tim predstavama (Beethoven, sonata „Les adieux", s naslovima stavova: „Opraštanje", „Odsutnost", „Povratak"). A ako muzika prikazuje pojedinosti ili sukcesivne faze programa, tada se nalazimo na području čiste programske muzike.

Oblik u programskoj muzici

Oblik programskog dela uslovljen je i muzičkim i vanmuzičkim elementima. Često prvi pretežu, naročito ako slikanje programa ne ide u detalje, tako da oblik programske kompozicije može potpuno odgovarati

shemama poznatim iz apsolutne muzike (npr. romantičarske programske minijature u obliku pesme). S druge strane, ako muzika verno sledi deo po deo programa, mogu nastati sasvim slobodni oblici tipa fantazije — a između ove dve krajnosti postoje svi prelazi. U svakom slučaju, merilo za uspelost programskog dela ipak je njegova čisto muzička vrednost; program može biti pomoćno sredstvo da se autorova zamisao potpunije shvati, ali ne može nadoknaditi nedostatak muzičkog sadržaja.

Izbor programa

U mnogim slučajevima program koncipira sam kompozitor, uzimajući zamisao čas iz *prirode* i sveta koji ga okružuje (npr. Smetanine simfonijske poeme „Vltava" i „Iz čeških lugova i gajeva"), čas iz *istorijsko-legendarne* građe (Smetana: „Višehrad", „Tabor"), a ima i programa *intimnijeg, ličnog karaktera* (npr. Straussov „Život junaka" sa autobiografskim sadržajem). Sem toga, vrlo često se programska sadržina crpe iz već *postojećeg umetničkog dela*, pre svega *literarnog*, npr. iz *drame* (Liszt, „Hamlet"; Strauss, „Macbeth"), *romana* (Strauss, „Don Quixote"), *lirske pesme* (Liszt, „Prelidi" — po istoimenoj pesmi Lamartinea; Debussy, „Popodne jednog fauna" — po Mallarméu), *narodne pripovetke* (Smetana, „Šarka"; Strauss, „Till Eulenspiegel"). Ređi su uzori iz *likovnih umetnosti* (Musorgski, „Slike sa izložbe"; Liszt, „Bitka sa Hunima" — po Kaulbachovoj slici; Reger, „Svita po Böcklinu"; Granados, „Goyescas" — po Goyinim delima; Martinu, „Freske Piera della Francesca").

Muzička obrada programa: — tonsko slikanje

Najprimitivniji način muzičke interpretacije programa jeste *tonsko slikanje* (deskripcija). Deskriptivna muzika (opisna, ilustrativna muzika) imitira prirodne zvuke, npr. grmljavinu, hujanje vetra, zvona, životinjske glasove itd. Imitacija je obično u izvesnoj meri muzički stilizovana, ali se sreću i sasvim naturalističke zvučne kopije, koje se jedva još mogu uvrstiti u muziku. (Uporedi, npr., stilizovano slikanje bure i ptičjeg pevanja u Beethovenovoj „Pastoralnoj simfoniji" sa upotrebom „mašine za vetar" u Straussovoj „Alpskoj simfoniji" ili gramofonske ploče sa snimkom ptičjih glasova u Respighijevim „Rimskim pinijama"!).

— muzički simboli

Viši stupanj razvoja programske muzike označen je upotrebom *muzičkih simbola*. U najprostijim slučajevima zvučna pojava se uzima kao simbol za predstave koje su sa njom povezane *asocijacijom*, npr. fanfarni motiv trube označava junaka, vojsku, bitku ili ideju herojstva uopšte. *Analogija* je dalji izvor muzičkih simbola, pomoću kojih se može predstaviti i ono što nije povezano sa zvučnim pojavama. Kao slika konkretnog zbivanja uzima se muzičko zbivanje koje sa njim pokazuje izvesnu analogiju, na primer: koračanje, trk ili kakvo drugo kretanje prikazuje se odgovarajućim muzičkim pokretom (skale, pasaži i sl.); voda — figurama koje se talasasto penju i spuštaju; munja — kratkim, odsečnim motivom u visokom registru; uopšte, visoki registar predstavlja svetlost ili radost, a duboki — tamu ili bol. Iz poslednjeg primera vidimo da zvučni simboli mogu — po dalekoj analogiji — biti i izraz emocija, a time ponovo stižemo na granicu između programske i apsolutne muzike.

Muzički simboli o kojima je gore bilo reči imaju manje-više opšti značaj. Oni se javljaju u sličnom vidu u raznim delima i kod raznih autora, tako da mnogi od njih predstavljaju prilično ustaljene obrasce programskog muzičkog izražavanja. Postoje, međutim, i muzički simboli koje bismo mogli nazvati *uslovnim*, jer im je značenje ograničeno samo na dotično muzičko delo. Ovim je učinjen još korak dalje u oslobađanju od spoljnih, ilustrativnih momenata. Takvi uslovni simboli su *lajtmotivi*, koji igraju značajnu ulogu u programskoj muzici XIX veka (opširnije o njima vidi u poglavlju 4). Karakter lajtmotiva mora, naravno, biti u skladu sa njegovim značenjem (prirodno je da će, recimo, Don Juan biti predstavljen poletnom, gordom, a Till Eulenspiegel burlesknom temom); ali bi — za

— upotreba lajtmotiva

razliku od ranije pomenutih opštih simbola — bilo teško, pa i nemoguće, pogoditi na šta se neki lajtmotiv odnosi, ako mu značenje ne bi bilo objašnjeno.

Kao što je već rečeno, programska muzika se najviše bliži apsolutnoj u trenucima kad se ne bavi konkretnim pojedinostima programa, već izražava njegovu emocionalnu sadržinu, bez potrebe za tonskim slikanjem i zvučnim simbolima. Uostalom, dobra programska muzika se i ne može ograničiti na čistu ilustraciju, već mora biti prožeta emocionalnim odnosom stvaraoca prema programu, u smislu Beethovenove primedbe uz „Pastoralnu simfoniju": „Više izraz osećanja nego slikanje".

Istorijat i oblici programske muzike

Prve početke programske muzike nalazimo još u antičkoj Grčkoj: svirač na aulosu Sakadas iz VI veka pre n.e. pokušao je u tzv. „Pitijskom nomosu" da opiše borbu Apolona sa zmajem. U evropskoj višeglasnoj muzici primeri tonskog slikanja javljaju se počev od rane renesanse, i to najpre na *vokalnom* polju. Značajne primere pružaju francuske horske pesme (chanson) iz XVI veka, pre svega dela Jannequina („Bitka kod Marignana", „Krici Pariza", „Lov na jelena", „Ptičje pevanje", „Brbljanje žena" itd.). Italijanski madrigalisti se takođe rado služe opisnim elementima, obično podvlačeći ili slikajući pojedine reči teksta (vidi i poglavlje 75).

Renesansa: horska programska dela

Barok: programska dela za čembalo

Od XVII veka javljaju se i *instrumentalni* programski komadi, uglavnom za *instrumente s dirkama*. I oni se pretežno služe deskripcijom (često prilično naivnom) i iscrpnim podnaslovima. Tako, npr., Munday opisuje u jednoj kanconi lepo i ružno vreme, a Froberger piše „Bitke" za čembalo. U Pogliettijevim varijacijama takođe ima programskih elemenata (vidi str. 108). O kapriču je već bilo reči u poglavlju 27; Bach u svom „Kapriču povodom odlaska voljenog brata" opisuje u naslovima pojedinih stavova sve faze rastanka, da bi najzad krunisao delo fugom na temu poštanskog roga. — U najinteresantnije komade ove vrste spadaju Kuhnauove „Biblijske sonate", kao što su „David i Golijat", „Jakovljeva smrt", „Saulova ludost" i druge. Deskripcija u njima ide katkad dotle da se brzim pasažem slika kamen koji leti iz Davidove praćke, a poremećenje Saulovog uma simbolizovano je poremećenjem harmonskih pravila: paralelnim kvintama! — Francuski čembalisti (Couperin, Rameau i dr.) daju svojim minijaturama — najčešće u obliku ronda — programske naslove (Couperin: „Male vetrenjače", „Žetelice", „Sestra Monique" itd.); tonsko slikanje je obično diskretnije i samo dočarava atmosferu, ali se sreće i prava deskripcija (Daquin, „Kukavica"; Rameau, „Kokoška").

Klasika: programska simfonija

Orkestarska programska muzika nastaje u XVIII veku, a služi se sve do Lisztovog doba pretežno oblicima apsolutne muzike: simfonijom, uvertirom, ređe koncertom. Još Vivaldi je pisao programske koncerte („Godišnja doba", „Oluja", „Noć"). — Među Haydnovim simfonijama ima ih sa programskim elementima („Jutro", „Oproštajna simfonija"; međutim, većina popularnih naziva Haydnovih simfonija ne potiče od autora i odnosi se samo na neku pojedinost ili karakter nekog stava, — npr. „Časovnik", „Iznenađenje", „Medved" itd.). — Potpuno je programskog karaktera Beethovenova VI simfonija („Pastoralna"), u kojoj stavovi imaju podnaslove: 1. Buđenje vedrih osećanja pri dolasku na selo, 2. Scena na potoku, 3. Veseli skup seljaka, 4. Bura, 5. Pesma pastira. IV stav je „umetnut", ostali obrazuju normalnu shemu: sonatni allegro — lagani stav — skerco — finale.

Romantika: — programska simfonija

Izraziti programski simfoničar je Berlioz. U „Fantastičnoj simfoniji" on uvodi iscrpan literarni program, pored naslova stavova: 1. Sanjarenja — strasti, 2. Na balu, 3. Scena u polju, 4. Marš na gubilište, 5. Poselo veštica. Druga važna novina je uvođenje lajtmotiva (idée fixe), koji se javlja u svim stavovima, a u finalu biva karikiran — u skladu sa programom (vidi str. 26). — Programska Berliozova dela su i „Harold u Italiji" (simfonija sa solo-violom) i „Romeo i Julija" (vokalno-instrumentalno delo, blisko kantati).

Liszt zadržava u svojim dvema simfonijama trostavnu shemu, koristeći i vokalni element. U „Faust-simfoniji" pojedini stavovi slikaju likove Goetheovih protagonista (Faust, Margareta, Mefisto), a finale „Dante-simfonije" je horsko-orkestarski „Magnificat". — Straussova „Domaća simfonija" („Symphonia domestica", od 4 stava povezana bez pauza), a naročito „Alpska simfonija" (u 1 stavu, pretežno deskriptivnog karaktera) približuju se po slobodi forme simfonijskoj poemi (vidi dalje). — Programsku simfoniju su negovali i Čajkovski („Manfred"), Rimski-Korsakov („Antar"), d'Indy („De bello gallico" — siže je I svetski rat), Roussel („Poema šume"), Suk („Azrael"), Vaughan-Williams („Londonska simfonija") i drugi; kod nas, npr., Odak („Simfonija Jadrana"), Arnič („Vojna in mir", „Simfonija dela" i dr.), Sakač („Simfonija o mrtvom vojniku"). Bliske su tom žanru i Šostakovičeva VII simfonija (zvana „Lenjingradska") ili Honeggerova III simfonija („Liturgijska").

— simfonijska poema

Teškoće oko prilagođavanja klasične simfonijske forme zahtevima programa podstakle su Liszta na stvaranje specifičnog oblika: *simfonijske poeme*, programskog orkestarskog dela u jednom stavu.[1]) Kao njen prethodnik, može se smatrati programska uvertira (vidi str. 182); ali dok uvertira ima konciznu sonatnu formu, dotle je oblik simfonijske poeme slobodan i zavisi od programa. Ipak, znatan broj simfonijskih poema oslanja se po formalnoj koncepciji u većoj ili manjoj meri na oblike apsolutne muzike, npr. na sonatni oblik (Liszt, „Prelidi"), rondo (Strauss, „Till Eulenspiegel"), varijacije (Strauss, „Don Quixote") i sl. Lajtmotivi i monotematizam nalaze ovde široko polje primene.

Strauss, „Till Eulenspiegel"

Kao primer neka posluži Straussova simfonijska poema „Till Eulenspiegel". To je slobodan oblik ronda, u kome umesto triju pojava osnovne teme nastupaju tri krupna tematska kompleksa, izgrađena od dva glavna Tillova lajtmotiva **A** i **B** (vidi primer 230 b, c) i od njihovih modifikacija. Između njih su dve epizode, koje takođe sadrže po više tematskih misli, a uz to su protkane motivima iz **A** i **B**. Evo kratkog pregleda dela:

Takt 1— 5 kratak prolog (primer 230 a), u kome se opažaju konture buduće teme **B**;

Takt 6—111 glavni tematski kompleks, koji prikazuje lik naslovnog junaka, donoseći teme **A** (takt 6) i **B** (t. 46);

Takt 112—208 grupa epizoda: razbijanje krčaga piljaricama (t. 112), Till preobučen u propovednika (nova tema — primer 230 d, t. 179), Tillov strah od rđavog svršetka (prim. 230 e, t. 196);

Takt 209—229 prelaz;

Takt 229—293 drugi tematski kompleks, koji slika nove Tillove doživljaje i donosi preobražaje njegovih tema: motiv ljubavi (= varijanta od **A**, prim. 230 f, t. 229), motiv odbijanja (= inverzija od **A**, prim. 230 g, t. 253), motiv Tillove želje za osvetom (= augmentacija od **B**, prim. 230 h, t. 263);

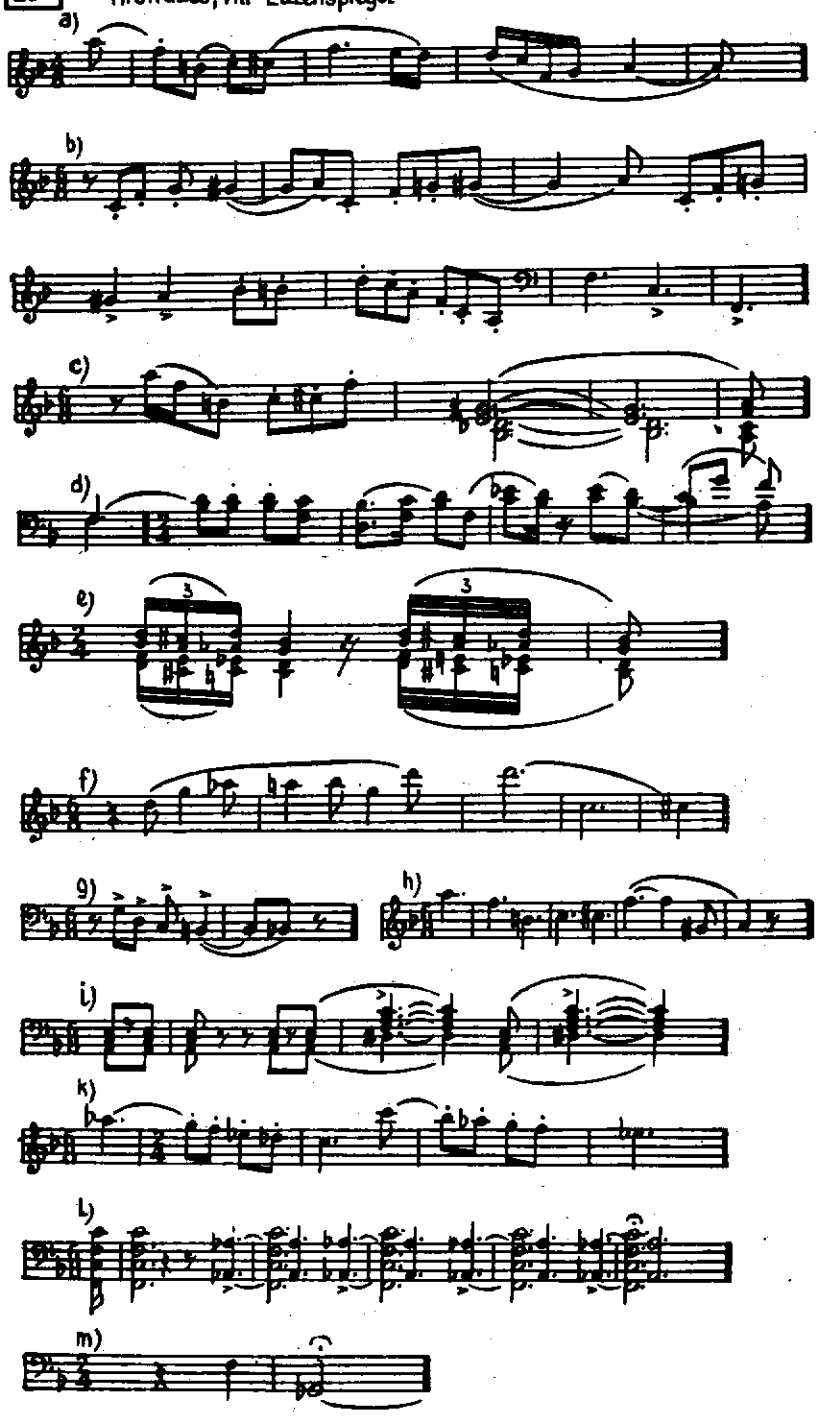
Takt 293—386 nova epizodna grupa: filistri (prim. 230 i, t. 293) koje Till ismeva („grimasa" od teme **B**, t. 370; Tillova ulična pesmica — prim. 230 k, t. 375);

Takt 386—428 prelaz;

---

[1]) Setimo se da je Liszt i tvorac sonate i koncerta u jednom stavu!

230 R. Strauss, Till Eulenspiegel



Takt 429—572 repriza glavnog tematskog kompleksa sa **A** i **B** u prvobitnom vidu; sledi razrada (t. 500 : kontrapunktski spoj tema **A** i **B**), koja dovodi u t. 567 do vrhunca (motiv iz prim. 230 d), naglo prekinutog nastupom kode;

Takt 573—631 koda: Till je uhvaćen i doveden pred sud. Tri pitanja sudije (prim. 230 l), tri Tillova odgovora (tema **B**), motiv straha, osuda „na smrt" (prim. 230 m, t. 613) i drastično-groteskni prikaz vešanja;

Takt 632—657 epilog, koji završava „pripovetku" podsećanjem na prolog i temu **B**.

Programska simfonijska literatura XIX — XX v. — Nemačka

Simfonijskim poemama su srodne, sem programskih uvertira, još i programske svite, programske varijacije i njima slična dela, te ćemo zato i njih pominjati u pregledu koji sledi.

Liszt je napisao 13 simfonijskih poema, među kojima su „Prelidi", „Tasso", „Mazeppa", „Orfej", „Hungaria", „Bitka sa Hunima", „Hamlet", „Ideali" i dr. Njegov smer nastavlja R. Strauss svojim delima „Don Juan", „Smrt i preobraženje", „Macbeth", „Till Eulenspiegel", "Don Quixote", „Život junaka", „Tako govoraše Zaratustra". Iz nemačke literature spomenimo još Wolfa („Penthesilea") i Schönberga („Pelleas i Melisanda").

— Francuska

Među francuskim autorima simfonijskih poema ističu se Franck („Eolide", „Ukleti lovac", „Psyché", „Les Djinns" za klavir i orkestar), Saint-Saëns („Faeton", „Igra mrtvih"), d'Indy (varijacije „Istar" — vidi str. 114, simfonijska trilogija „Wallenstein", svita „Letnji dan na planini"), Debussy („Popodne jednog fauna", svita „More"), Dukas („Čarobnjakov učenik"), Honegger („Pacific 231" — naturalistički opis lokomotive, „Rugby", simfonijska slika „Letnja pastorala").

— Rusija

Iz ruske literature spomenimo Čajkovskog (simfonijske fantazije „Romeo i Julija", „Hamlet", „Bura", „Francesca da Rimini"), Rimskog-Korsakova (svita „Šeherazada", simfonijska slika „Sadko"), Musorgskog („Noć na golom brdu"), Balakireva („Tamara"), Borodina (simfonijska slika „Iz Srednje Azije"), Ljadova (simfonijske slike „Baba-Jaga", „Kikimora"), Glazunova („Stjenjka Razin"), Skrjabina („Poema ekstaze", vokalno-instrumentalni „Prometej"), Rahmanjinova („Ostrvo mrtvih"), Stravinskog („Vatromet"), Mosolova („Livnica" — deskriptivno delo slično Honeggerovom „Pacific 231").

— Čehoslovačka

Čehoslovačku programsku muziku predstavlja pre svega Smetana: „Moja domovina" je ciklus od 6 simfonijskih poema („Višehrad", „Vltava", „Šarka", „Iz čeških lugova i gajeva", „Tabor", „Blanjik"), a ranija su mu dela „Wallensteinov tabor", „Richard III", „Hakon Jarl". Za njim slede Dvoržak („Vodenjak", „Podnevna veštica", „Zlatno vreteno"), Fibich („U predvečerje", „Otelo"), Novák („U Tatrama"), Suk („Praga", „Zrenje", vokalno-instrumentalni „Epilog"), Janáček (rapsodija „Taras Buljba" u tri stava), Martinu („Lidice", „Freske Piera della Francesca").

— ostale zemlje

Od italijanskih programskih kompozitora treba da se spomenu: Respighi („Rimske pinije", „Rimske fontane", svita „Rimske svečanosti"), Malipiero (svita „Prolećne impresije"), Casella (rapsodija „Italija"). — Od engleskih: Elgar („Falstaff", varijacije „Enigma"), Delius („U letnjem vrtu", „Letnja noć na reci"), Holst (svita „Planete"), Bax („Tintagel"). — Od poljskih: Karlowicz (simfonijska trilogija „Večne pesme"), Szymanowski („Penthesilea"). — Finsku predstavlja u programskoj muzici Sibelius („Finlandia", „Labud iz Tuonele", „Pohjolina kći"), a Brazil — Villa-Lobos („Amazon").

— Jugoslavija

Iz jugoslovenske literature: Bersa („Sunčana polja", „Sablasti", „Hamlet"), Stojanović („Sava", „Smrt junaka"), Dobronić („Hrvatski kraljevi"), Lajovic („Pesem jeseni"), Konjović („Makar Čudra"), M. Milojević („Smrt majke Jugovića"), Hristić („Poema zore"), Baranović („Pjesma guslara"), Gotovac („Orači", „Guslar — pjesnik naroda moga"), Osterc („Mati", „Povodni mož"), Slavenski („Simfonijski epos" — blizak četvorostavnoj simfoniji), Vukdragović („Put u pobedu", Simfonijska meditacija"), Arnič („Gozdovi pojo", „Pesem planin", „V nove zarje", „Ples čarovnic"), Ukmar („Simfonični poem"), Brkanović („Živo srce u mrtvom gradu", „Zemljo Hrvatska"), Papandopulo („Neretva", „Obnova"), Čolić („Uskrsna zvona" — sa solo-tenorom, „Nikoletina Bursać"), Kozina („Simfonija oslobođenja" — ciklus od 4 simfonijske poeme koji ima konture četvorostavne simfonije: „Ilova Gora" — sonatni allegro, „Bela Krajina" — skerco, „Padlim" — lagani stav, „Proti morju" — finale), Rajičić („Pod zemljom", „Mali Radojica"), Vučković („Vesnik bure", „Ozareni put"), Žebre („Svobodi naproti"), Bombardelli („Plameni vjetar"), Ciglič („Obrežje plesalk"), Gostuški („Beograd").

Solistička i kamerna programska muzika

Na polju *solističke* muzike programnost je retka kod klasičara (Beethoven, klavirska sonata „Les adieux"), a vrlo uobičajena kod romantičara i impresionista — pre svega u *klavirskim* delima. Pored malih kompozicija u obliku pesme sa programskim naslovima, spomenutih u poglavlju 14, nalazimo i klavirska dela većeg obima ili slobodnijeg oblika. Takvi su Lisztovi ciklusi „Godine hodočašća" i „Poetske i religiozne harmonije"; Skrjabinove poeme („Prema plamenu" i dr.); Debussyjevi preludijumi i ciklusi „Slike" („Images") i „Estampe"; Ravelova „Igra vode", ciklusi

„Ogledala“ („Miroirs“) i „Gaspard de la nuit“; Granadosov ciklus „Goyescas“; kod nas, npr., Devčić, „Roblje ide“. U najznačajnija klavirska programska dela spada svita „Slike sa izložbe“ od Musorgskog, u kojoj se odlomci uvodnog stava („promenada“) pojavljuju varirani još u nekoliko mahova kao spona između ostalih stavova. — I u solističkoj literaturi za druge instrumente sreću se programske kompozicije (npr. Szymanowski, „Mitovi“ — za violinu i klavir, kod nas Živković, „Epikon 1945“ — za violončelo i klavir).

Kamerna muzika ređe koristi programski sadržaj. Kao primeri mogu poslužiti Haydnov ciklus „Sedam reči Hristovih“ za gudački kvartet, Smetanin gudački kvartet „Iz mog života“, Schönbergov gudački sekstet „Ozarena noć“.

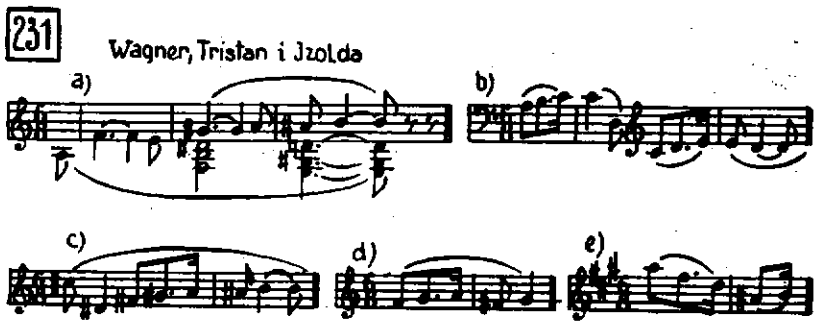
Analizu jedne simfonijske poeme donosimo u Prilogu br. 14.

68. Konstrukcija oblika u novijoj muzici

Najjasnije primere za formalne tipove homofone muzike pruža epoha bečke klasike, koja se odlikuje idealnom, „klasičnom“ ravnotežom između oblika i sadržaja, a u građi oblika — između arhitektonskog i evolucionog principa (vidi poglavlje 9). Nasuprot tome, romantičari uglavnom nisu snažni konstruktori velikih oblika; subjektivni moment preteže, klasične forme tako reći prskaju i rastvaraju se pod pritiskom novog sadržaja. Otuda nedostatak čvrste unutrašnje povezanosti oblika, koju romantičari često pokušavaju da nadoknade spoljnim povezivanjem delova u celinu; teži se da oblik bude „prokomponovan“, tj. preovlađuje *evolucioni činilac*. Kao što nam je već poznato, to se postiže, s jedne strane, *uklanjanjem cezura* među delovima oblika (poluzavršeci i varljivi završeci umesto potpunih kadenci, „lančano“ vezivanje odseka, prelazi između stavova ciklične forme, sonatni oblik u jednom stavu), a s druge strane, *tematskim povezivanjem* (ciklični princip, monotematizam i sl.). Romantizam

Izrazito naglašavanje evolucionog principa nalazimo kod Wagnera, koji u svojim muzičkim dramama (vidi str. 225) izbegava zaokružene oblike i jasne kadence na završecima odseka. Time nastaje tzv. „beskrajna melodija“, tj. tok muzike bez upadljivih cezura. Međutim, to ne znači amorfnost strukture; naprotiv, baš zato što su odbačene tradicionalne formalne sheme, mora se još veća pažnja posvetiti „unutrašnjem obliku“ — rasporedu i razradi tema, harmonskom planu, dinamičkim usponima i padovima. Dobija se struktura forme koja uglavnom odgovara tehnici građenja klasičnog razvojnog dela, samo što materijal za obradu nisu teme sonatnog oblika, već lajtmotivi. Wagner

Analizirajmo Wagnerovu predigru za „Tristana i Izoldu“, građenu isključivo na osnovu dva motiva (primer 231 **a**, **b**) i njihovih varijanti (**c** = kombinacija od **a** i **b**; **d** = skraćeno **c**; **e** = melodijski izmenjeno **d**): „Tristan i Izolda“, predigra



Plan oblika je:

1) „ekspozicija" motiva **a** i **b** (takt 1—24);
2) i 3) dva paralelna odseka sa razradom motiva **c, b, d** (t. 25—44 i 45—62);
4) gradacija sa motivima **e, a, b** (t. 63—82) do vrhunca (t. 81—83);
5) „repriza" i koda — motivi **a, d, b** (t. 83—111; poslednjih 5 taktova su u stvari prelaz u I čin).

Zanimljivo je da se motiv **b** pojavljuje u svakom odseku, i to uvek pri kraju, kao kakav stalni refren (u t. 17, 32, 55, 74, 94). Proporcije oblika su zanimljive po uravnoteženosti i simetriji: 24 + 20 + 18 + 20 + 24 takta (ne računajući poslednjih 5). Dinamika je takođe brižljivo odmerena: svaki vrhunac je viši od prethodnog, tako da se obrazuje postupan uspon do glavne kulminacije, za kojom sledi nagli pad i smirenje. Modulacije vode iz osnovnog a-molla uglavnom u bliske tonalitete (izuzetak čini samo udaljeni es-moll pred „reprizom"), ali je interesantno — i karakteristično — da nema nijedne potpune kadence, i da se ni jedan jedini put ne javlja tonika osnovnog tonaliteta!

Neki muzikolozi[1]) nalaze kod Wagnera i sledeće formalne principe: stari oblik „*bar*" (**a a b**, vidi str 63), princip *simetrije* (str. 184) i princip *tonalnih površina*. Kao primeri mogu poslužiti scena naveštaja smrti iz „Walküre", gde se mali, srednji i veliki „bar" uklapaju jedan u drugi, ili Siegfriedova vožnja Rajnom iz „Sumraka bogova", sa simetričnim tonalnim planom Es-A-F-A-Es.

Impresionizam

Ipak, uprkos ovim novinama, Wagner zadržava tradicionalni rad s motivom (naročito sekvenciranje i deljenje). Radikalnije promene unosi tek impresionizam na prelazu u XX vek. Plastičnost tematike i jasnoća oblika ustupaju mesto neodređenim, zamagljenim konturama; umesto doslednog razvijanja tema i motiva, impresionista ih niže u mozaik; harmonija nije više faktor izgradnje oblika, već koloristička vrednost; česta upotreba ostinata doprinosi utisku statičnosti. Klasični arhitektonski i evolucioni principi su potisnuti u pozadinu; forma je *statična*, katkad i fragmentarna. Otuda impresionisti pretežno neguju male oblike i programska dela (gde vanmuzički siže pruža oslonac za izgrađivanje forme), dok im manje odgovaraju obimniji oblici apsolutne muzike, npr. sonata, koja u impresionističkom tretiranju forme gubi svoj dramski dinamizam. To je, međutim, s druge strane obilno naknađeno bogatstvom harmonskih i zvučnih boja, kao i pažljivim odmeravanjem kontrasta, gradacija i formalnih srazmera, što osigurava psihološku povezanost oblika.

Debussy, „Popodne jednog fauna"

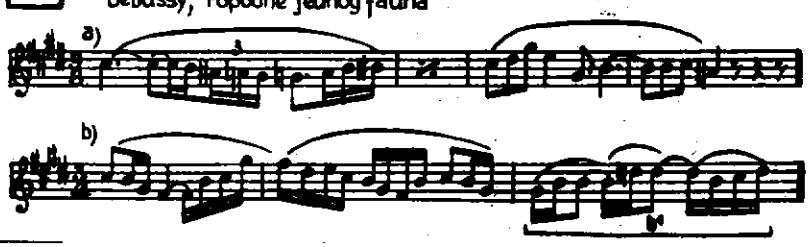
Kao primer neka posluži Debussyjevo „Popodne jednog fauna". U osnovi oblika leži trodelnost **a b a**, pri čemu srednji deo pokazuje šaroliku, mozaičku strukturu, karakterističnu za impresionizam.

Prvi deo (takt 1—30) izlaže glavnu tematsku misao (primer 232 **a**);

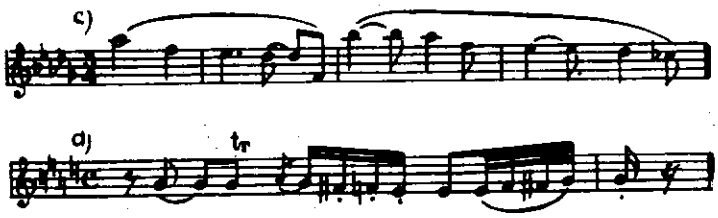
Srednji deo (t. 31—93) otpočinje nadovezivanjem na materijal prvog dela, zatim se u taktu 37 javlja nova misao (prim. 232 **b**) sa kratkom razradom, a u t. 55 nastupa druga nova tema (prim. 232 **c**), takođe praćena razradom motiva b_1; naizmenično nizanje kratkih odseka glavne teme (t. 79—82, 86—89) i skercoznog elementa **d** (t. 83—85, 90—93) uvodi u

Završni deo (t. 94—110), koji predstavlja skraćenu reprizu sa kodom (od t. 106).

232 Debussy, Popodne jednog fauna

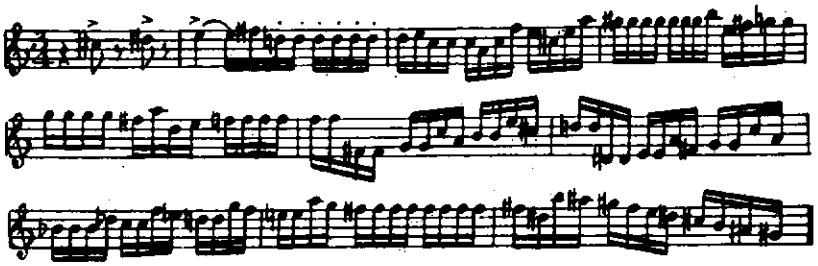


[1]) A. Lorenz, Geheimnis der Form bei Richard Wagner.



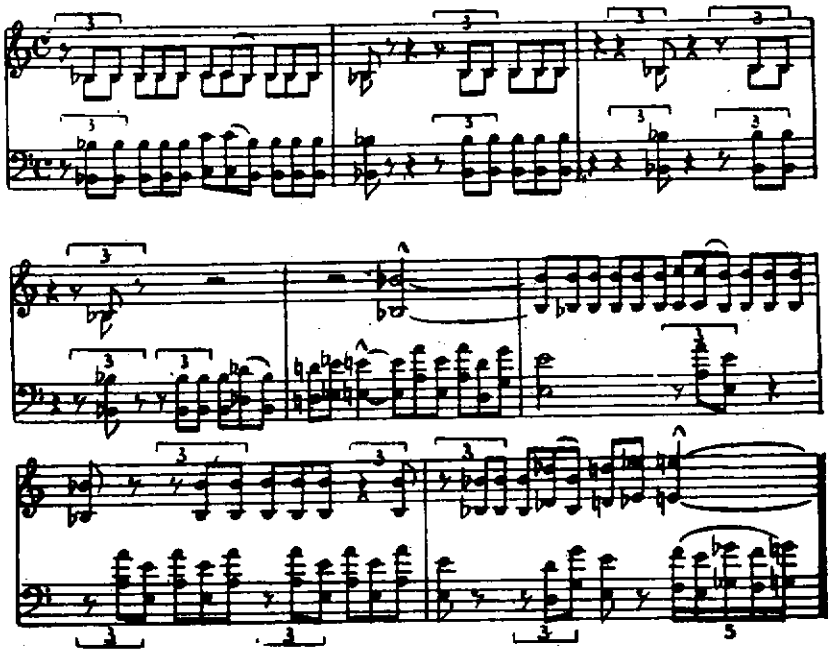
Nasuprot impresionističkoj rasplinutosti oblika, savremena muzika ponovo teži čvršćoj formalnoj konstrukciji. Sem klasičnog motivskog rada (npr. kod Prokofjeva), često se sreće barokni princip *razvijanja čeone teme* stalnim nadovezivanjem sličnog materijala (npr. Hindemith): XX vek

233 Hindemith, Koncertna muzika



Nisu retkost uporna, mnogostruka *ponavljanja kratkih motiva,* koja imaju sasvim drugi karakter nego impresionistički ostinato: ponavljanje u neku ruku zamenjuje klasično sekvenciranje, snažno podvlači motiv i uprkos prividnoj statici stvara porast napetosti (npr. Bartók, Stravinski, — kod kojih se u tom postupku ogleda uticaj elementarnog, krepkog građenja oblika u narodnoj muzici):

234 Bartók, V gudački Kvartet, I stav



XX vek nije stvorio neki značajniji novi formalni tip, već uglavnom koristi (i modificira) tradicionalne oblike, među njima i stare barokne forme, kao što su pasakalja, fuga ili končerto groso (naklonost ka polifoniji i koncertantnom muziciranju takođe su odlike našeg doba).

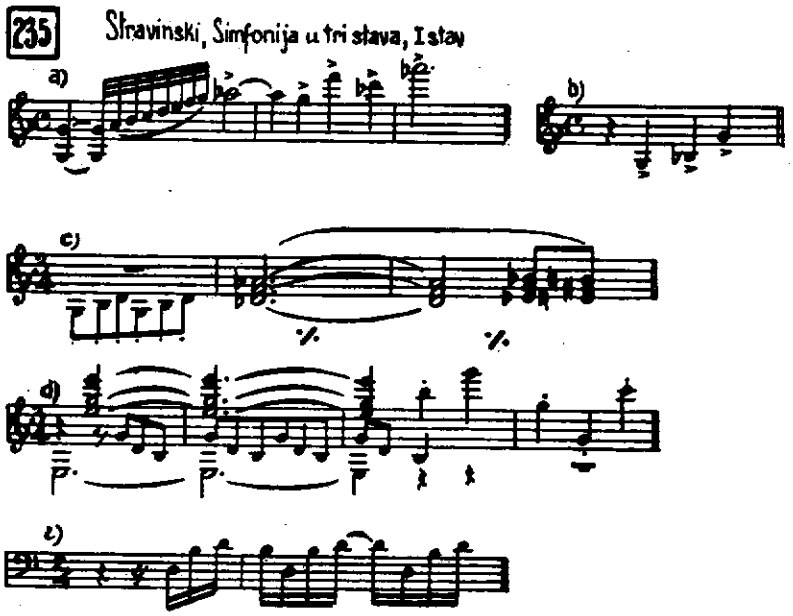
Stravinski, „Simfonija u tri stava"

Uzmimo za primer I stav „Simfonije u tri stava" Stravinskog.

Prvi odsek (takt 1—131), dat u kompaktnom orkestarskom zvuku, ima konture sonatne ekspozicije, sa klasičnim tonalnim kontrastom C—G. Na dva motiva **a** i **b** (vidi primer 235) zasniva se glavna tema; drugi od njih se obrađuje pomenutom tehnikom ponavljanja. Ostinatne figure su podloga II teme (t. 78, prim. **c**) i završne grupe (t. 109, prim. **d**).

Razvojni deo (t. 132—334) je skoro u celini (počevši od t. 148) ispunjen epizodom u novom taktu i tempu, koja u prvom svom odseku koncertantno razvija elemente iz ekspozicije (prim. **e**, nastao od **b**), a u drugom odseku (od t. 262) donosi nov tematski materijal. Epizoda se odlikuje prozračnom, kamernom zvučnošću i polifonim radom.

Treći odsek (t. 335—424) je skraćena repriza, koja gotovo ima karakter kode, i donosi — opet u punom orkestru — samo teme **b** i **a** u obrnutom redosledu, razdvojene reminiscencijom na epizodu (t. 368—395).

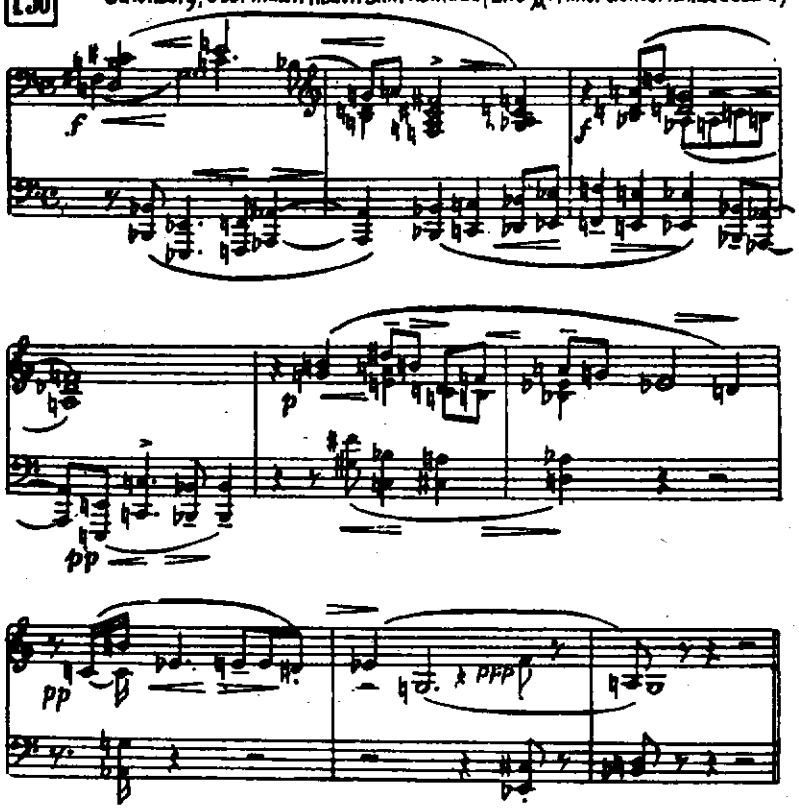


Spomenute formalne karakteristike savremene muzike uglavnom podvlače arhitektonski moment, i odnose se naročito na dela neoklasičnog pravca (kome pripada i navedeni primer od Stravinskog). — Postoje, za razliku od toga, i tendencije ka sprovođenju evolucionog principa do krajnjih granica: izbegava se ponavljanje tema i motiva, što dovodi do *atematizma* — oblik se gradi neprestanim nadovezivanjem sve novih i novih tematskih misli. Princip nije, doduše, potpuno nov: pre no što je u XV veku preovladao imitacioni rad, tehnika izgradnje oblika bila je u stvari atematska, a i u XVI veku je još uvek nepoznat pojam glavne teme (setimo se niza tema u motetu i ričerkaru); tek barok donosi tematski rad u modernom smislu. Nova je, međutim, situacija u kojoj se atematizam XX veka javlja: s njim se obično združuje *atonalnost* (odbacivanje funkcionalnosti i tonalnog centra), tako da ni tematika ni harmonija ne predstavljaju podršku oblika, a time je njegovo jedinstvo ozbiljno ugroženo. Stoga se, npr., Hába služi ako ne melodijskom, a ono bar ritmičkom sličnošću tematskih elemenata u okviru pojedinih odseka forme, tako da njegov atematizam nije apsolutan. Drugo rešenje nalazi Schönberg: došavši (posle

Atematizam

prvog, romantičnog perioda) do atonalnosti i atematizma,[1]) on pribegava minijaturnim oblicima (krajnost u pogledu aforističke sažetosti predstavljaju „Šest malih klavirskih komada" op. 19, kao i neka rana dela njegovih učenika Berga i naročito Weberna).

236 Schönberg, Šest malih klavirskih komada (br. 3) (Primer donosi komad u celini)



Dodekafonija

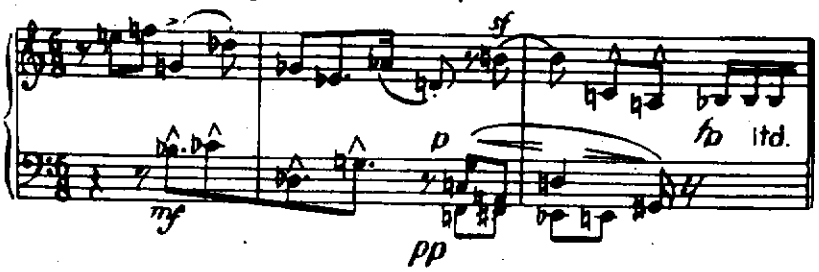
Osećajući potrebu za racionalnim organizovanjem atonalnog muzičkog jezika, Schönberg je u svom trećem stvaralačkom periodu izgradio *dodekafonski (dvanaesttonski) sistem,* koji su prihvatili i mnogi drugi (Berg, Webern, Krenek, Jelinek, Apostel, Dallapiccola, Henze, Baird itd., kod nas Kelemen). Opisaćemo ga u najkraćim crtama:

Svih 12 tonova hromatske lestvice smatraju se ravnopravnima, nijedan se ne ističe kao zvučni centar. Kao materijal za komponovanje autor prvo konstruiše *dodekafonsku „seriju"*, koja sadrži svaki od 12 tonova po jedanput, ali ne u hromatskom redosledu. Iz originalnog oblika serije mogu se dobiti još tri: inverzija, retrogradni oblik i retrogradna inverzija, a svaki od ova 4 oblika može se transponovati na sve stupnjeve hromatske lestvice, što daje ukupno 48 vidova serije. — U toku kompozicije serija odnosno njeni vidovi stalno se ponavljaju, tj. tonovi slede jedan za drugim onim redom koji određuje serija (ali mogu se nalaziti u bilo kojoj oktavi). Kompozitoru je prepušteno ritmičko uobličavanje serije u tematski materijal. U višeglasju se mogu odvijati istovremeno razni vidovi serije

[1]) I u tematski rađenim delima Schönberg postavlja kao princip unošenje obimnih izmena u reprize, dakle izbegavanje doslovnih ponavljanja.

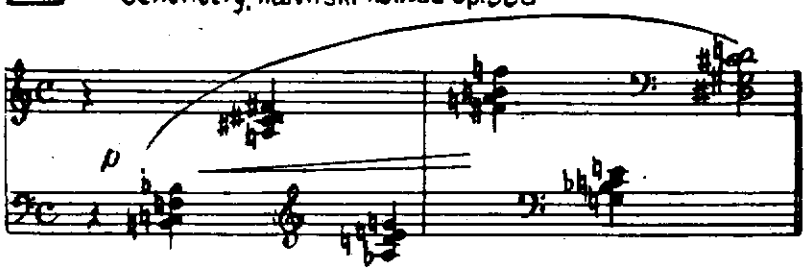
u raznim glasovima (horizontalna dodekafonija, primer 237), ili se tonovi niza raspoređuju na više glasova, tako da uzastopni tonovi iz serije obrazuju akorde (vertikalna dodekafonija, primer 238).

237 Schönberg, Svita za klavir op. 25



(gornji glas — serija: e f g des ges es as d h c a b; donji glas — transpozicija serije za tritonus: b ces des g c a d gis f fis es e).

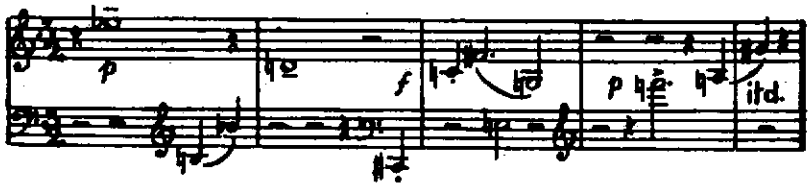
238 Schönberg, Klavirski komad op. 33a



(1. takt — serija: b f h c a fis cis dis g as d e; 2. takt — kvartna transpozicija retrogradne inverzije serije: a h f fis b c g e d cis gis dis).

Dodekafonska tehnika, dakle, umnogome predstavlja jedan specifičan način ritmičkog, melodijskog i harmonskog variranja osnovne ideje. U njoj je mogućno pisati tematski ili atematski, homofono ili polifono; ona može biti upotrebljena u okviru neke tradicionalne formalne sheme, a može i predstavljati autonomni princip konstrukcije oblika. — Kontrapunktskim radom na bazi dodekafonije naročito se služio Webern (npr. I stav njegove Simfonije građen je strogo kanonski). Uz to, Webern teži maksimalnoj ekonomiji zvučnih sredstava, tako reći dematerijalizaciji muzike, razbijajući tematiku u kratke motive i pojedinačne tonove, koji su izolovani kao tačke u prostoru (otuda izraz „punktuelna muzika").

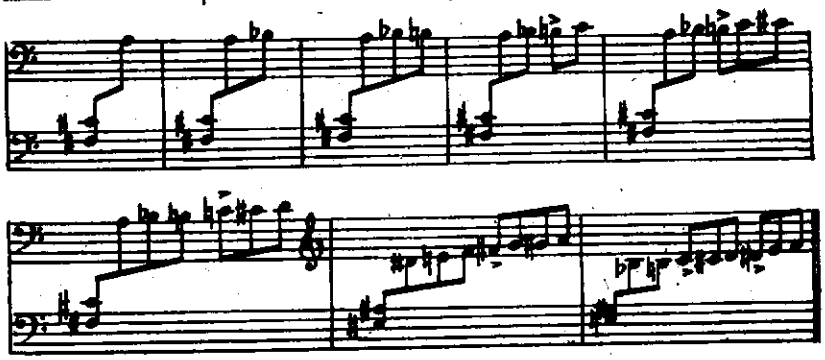
239 Webern, Varijacije za klavir (Var. III)



Za muziku koja se — kao dodekafonija — služi unapred izabranim tonskim serijama, uobičajio se u najnovije doba termin *„serijalna muzika"*. Neki kompozitori najmlađe generacije (Boulez, Stockhausen), polazeći u svom stilu od Weberna, doveli su serijalnu tehniku do ekstrema, pokušavajući da organizuju redosled tonova ne samo po visini — kao u „klasičnoj" Schönbergovoj dodekafoniji — već i po trajanju i dinamici. U tu svrhu kompozitor konstruiše, pored dodekafonske serije, još i serije od različitih notnih vrednosti i različitih dinamičkih nijansa, koje zatim dosledno sprovodi pri komponovanju, tako da su pomoću njih svakom tonu unapred određene sve gore pomenute osobine. Time je postignut maksimum organizovanosti zvučnog materijala, ali je u isti mah i sadržaj muzike sveden isključivo na konstruktivni moment. **Serijalna muzika**

Svojevrsne pokušaje sistematskog organizovanja ritmike (nezavisno od dodekafonije) učinili su Messiaen — koristeći ritmičke formule indijske muzike, i Blacher — obrazujući tematske i formalne celine pomoću tzv. „promenljive metrike", tj. pomoću serija taktova koji postepeno rastu ili opadaju (npr. 2/8 + 3/8, 2/8 + 3/8 + 4/8, 2/8 + 3/8 + 4/8 + 5/8 itd., ili 8/8 + 7/8, 8/8 + 7/8 + 6/8, 8/8 + 7/8 + 6/8 + 5/8 itd.), ili se na kakav drugi način pravilno smenjuju (npr. 4/8 + 5/8 + 3/8 + 2/8, 5/8 + 3/8 + 2/8 + + 4/8, 3/8 + 2/8 + 4/8 + 5/8 i sl.). **Ritmički sistemi**

240 Blacher, Ornamenti za klavir (br. 1)



Nasuprot tendenciji „totalne organizacije", koju zastupa serijalna muzika, stoje savremeni eksperimenti poznati kao *„aleatorika"* (lat. alea — kocka, igra na sreću). Kompozitor tu ostavlja izvođaču izvesnu slobodu improvizacije, naznačujući, npr., samo vremensko trajanje improvizovanog odlomka, ili približnu ritmičku ili melodijsku formulu u smislu koje treba improvizovati. Kako se ovi postupci primenjuju u okviru ekstremno savremenih izražajnih sredstava, oni nemaju gotovo ničeg zajedničkog sa „klasičnim" slučajevima improvizacije — generalbasom (gde je harmonski tok propisan ciframa) ili kadencom u koncertu (gde stil i tematika koncerta određuju fizionomiju kadence), pa ni sa novijom praksom improvizacije u jazzu. **Aleatorika**

Poslednjih godina su se počele razvijati *konkretna muzika* (kao materijal služe magnetofonski snimci prirodnih šumova i zvukova, uz korišćenje raznih tehničkih „trikova" pri njihovom kombinovanju i montaži) i *elektronska muzika* (tonovi i šumovi se proizvode elektronskim putem, bez ikakvih muzičkih instrumenata, i takođe fiksiraju pomoću magnetofona). Ovakvi zvuci se mogu i kombinovati sa tradicionalnim tonskim materijalom (npr. orkestrom ili ljudskim glasom). Opšta oznaka za kompozicije ostvarene takvim sredstvima je engleski termin „tape-music" (= muzika sa trake, izgov. tejp-mjuzik), a njihovu formalnu koncepciju primarno određuju željeni zvučni i psihološki efekti. **Konkretna i elektronska muzika**

IX

VOKALNI I SCENSKI OBLICI

Ovamo ubrajamo dela za jedan ili više vokalnih glasova, sa instrumentalnom pratnjom (*vokalno-instrumentalna muzika)* ili bez nje *(a cappella;* ovim terminom se obično označava horsko pevanje bez pratnje). Uz to ćemo obraditi i scenska dela — vokalna, vokalno-instrumentalna i instrumentalna.

69. Specifičnosti vokalne muzike

Odnos muzike i teksta

Za razliku od instrumentalnih, vokalni oblici su u svojoj strukturi određeni ne samo čisto muzičkim principima već i zahtevima *teksta,* dakle jednog *vanmuzičkog elementa* — još u većoj meri no što je to slučaj kod programske muzike. Ove dve u osnovi suprotne zakonitosti uzajamno se prožimaju, analogno arhitektonskom i evolucionom principu o kojima je ranije bilo reči (poglavlje 9). Muzička i literarna komponenta mogu biti uravnotežene, a može i jedna od njih preovlađivati: tekst katkad potiskuje muzički sadržaj sasvim u pozadinu i nameće mu svoj oblik (npr. u seko-rečitativu), a katkad nema presudan uticaj na obrazovanje muzičke forme (ima čak i vokalnih kompozicija iz kojih je tekst eliminisan, kao što je vokaliza).

Oblici vokalne muzike

Većina vokalnih oblika nalazi se između pomenutih krajnosti, tako da se vokalna muzika često služi istim formalnim tipovima kao instrumentalna, ali ih isto tako često i modificira prema svojim potrebama. Od shema poznatih iz instrumentalne muzike najviše se sreću razni vidovi dvodelnosti i trodelnosti, ređe samostalni period, rondo i dr.; s druge strane, strofični oblik (često kombinovan sa principom variranja) i oblik pesme sa refrenom predstavljaju forme izrazito vokalnog porekla.

Treba podvući da mnogi od oblika opisanih u sledećim poglavljima ne predstavljaju specifične formalne sheme, već ih karakterišu druge odlike: odnos teksta prema muzici, izvođački aparat, sadržaj i namena dela. Krupne vokalne forme — opera, oratorijum, pasija, kantata, misa i sl. — obično uključuju u sebi niz manjih, tako da bismo ih mogli ubrojati u ciklične oblike (iako ni oni nemaju neke određene sheme, kao što je slučaj kod instrumentalnih cikličnih oblika, npr. sonate).

Jedinstvo oblika

Problem celine oblika rešen je kod vokalnih dela donekle već time što sam tekst obezbeđuje izvestan stepen unutrašnje povezanosti. Ipak, i ovde — bar kod manjih oblika — tematsko i tonalno jedinstvo igraju značajnu ulogu. Repriza nije u vokalnim formama tako uobičajena pojava kao u instrumentalnim, ali se veoma često primenjuje, pogotovu tamo gde već tekst pruža mogućnost za to (npr. ako sadrži ponavljanja ili momente slične po sadržaju i raspoloženju). Nasuprot tome, veliki ciklični vokalni oblici (npr. opera, oratorijum) po pravilu se ne pridržavaju principa tematskog jedinstva (sem ako se služe lajtmotivima) i tonalnog je-

dinstva; utoliko su interesantniji primeri kao Mozartov „Don Juan" ili Glinkin „Ruslan i Ljudmila", gde se finale opere vraća na tematski materijal i tonalitet uvertire.

Tretiranje teksta

Još jedan od osnovnih problema vokalne muzike je *deklamacija teksta*, od koje se — bar u principu — zahteva korektan i prirodan izgovor reči. Za to je potrebno da naglascima i intonaciji govorenog teksta odgovaraju u muzici metrički naglasci i tok melodijske linije: naglašeni slogovi dolaze po pravilu na naglašene taktove delove, a melodija sledi (i potencira) prirodne uspone i padove glasa pri govoru.

70. Gregorijanski horal

Poreklo gregorijanskog horala

Muzika hrišćanske crkve u prvim vekovima nove ere proizišla je iz muzičkih kultura Bliskog istoka. Njenu osnovu predstavlja psalmodija, tj. jednoglasno pevanje psalama u jevrejskom bogosluženju, a na njen razvoj su uticale sirijska, maloazijska, pa i antička grčka muzika. Preko Vizantije dospeo je istočnjački način pevanja u Italiju, gde ga je uveo milanski biskup Ambrozije u IV veku (ambrozijansko pevanje). U vreme pape Grgura (Gregorija) I (590—604) izvršeno je odabiranje i sređivanje napeva za crkvenu upotrebu, i u isti mah sprovedeno ujednačavanje muzičkog rituala na celom području zapadne crkve. Rezultat ovog sređivanja je *gregorijanski horal*, jezgro katoličke crkvene muzike i najstarija muzika koja još i danas živi.

Načini izvođenja

Gregorijanski horal je isključivo jednoglasan. Tekst mu je latinski. Mogu ga izvoditi: a) sveštenik sam, b) hor, c) sveštenik i hor naizmenično (*responzorijalno pevanje*), d) dva hora naizmenično (*antifono pevanje*).

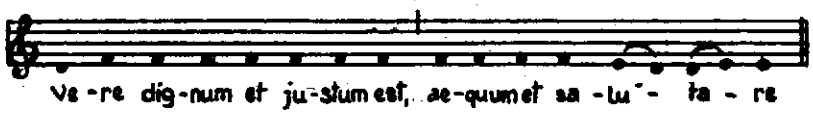
Ritmika horalnih melodija je slobodna, bez podele na taktove; duži tonovi se smenjuju sa grupama od 2 ili 3 kraća tona („binari" i „ternari").

Po melodijskim osobinama gregorijanski napevi se mogu razvrstati u dva tipa:

Melodijski tipovi:
— akcentus

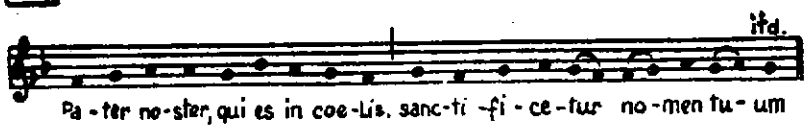
a) *Akcentus* (accentus, zvan i „liturgijskim recitativom") predstavlja recitovanje na jednom tonu ili u okviru uskog melodijskog obima. Na svaki slog teksta dolazi obično samo po jedan slog (silabični princip). Takvo je, npr., čitanje jevanđelja, poslanica, psalama i sl., koje se po pravilu izvodi solistički. Prilikom recitovanja na jednom tonu obično se početak i kraj fraze ukrašavaju malim melodijskim obrtima,

241



a ima i melodijski razvijenijih akcentusa:

242

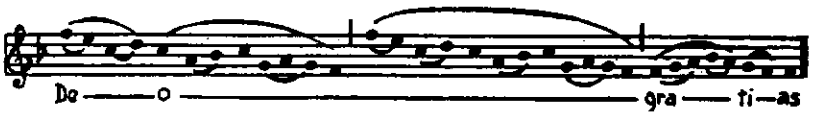


— koncentus

b) *Koncentus* (concentus) je oznaka za široko razvijene melodije, velikog obima, bogato ukrašene melizmima, tj. nizovima tonova pevanim na jedan slog (melizmatični princip). Izvode se uglavnom antifonski ili

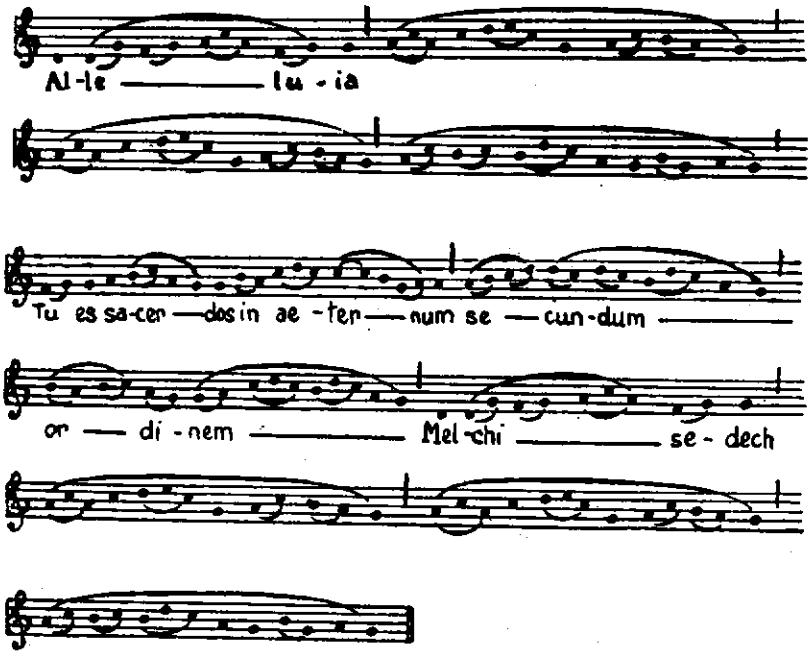
responzorijalno. Ovom tipu pripada većina napeva iz mise (naročito promenljivi delovi mise, tzv. „proprium“ — vidi poglavlje 84). Primer za koncentus:

243



Najrazvijenije primere ove vrste pruža „Alleluia“, gde se na završno „a“ izvodi duga melizmatična melodija bez teksta, tzv. *jubilus*:

244



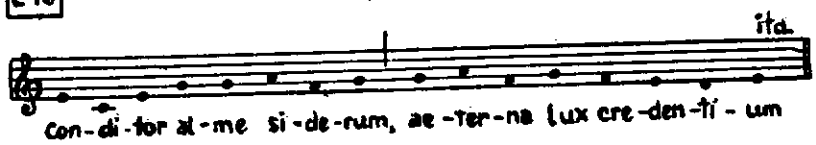
Oblik melodija

Oblik gregorijanskih napeva nije zavisan samo od teksta, već se u njemu mogu otkriti izvesni muzički konstruktivni principi. Orijentalne crte su, npr., obrazovanje melodija nizanjem i ponavljanjem kratkih melodijskih celina, ili ornamentalno variranje koje omogućuje izvođenje čitavog niza napeva iz jednog osnovnog melodijskog obrasca. Izvesna tendencija ka zaokruženju oblika opaža se u ravnoteži uspona i padova, u srazmerama melodijskih fraza (vidi primere 241, 242). Iako simetrija, uopšte uzevši, nije odlika gregorijanskih napeva, sreću se primeri koji nagoveštavaju neke formalne tipove kasnije evropske muzike; tako primer 243 ima oblik „bar“ (**a a b**), a prim. 244 — **a b a**!

Himne

Naročiti tip melodija predstavljaju himne. Za razliku od proznog teksta ostalih gregorijanskih napeva, tekst himni je po pravilu u stihovima, pa i strofičan; stoga himne pokazuju izvesnu simetriju u građi melodije. Jednostavnost i plastičnost melodijskih kontura, preovlađivanje silabičnosti bez melizama, ali i bez recitovanja na jednom tonu — predstavljaju dalje odlike po kojima se himne, nastale na Zapadu, razlikuju od orijentalnog tipa gregorijanske melodike. Himne su bile naročito rasprostranjene u ambrozijanskom pevanju, pre Gregorijeve sistematizacije crkvene muzike; neke se pripisuju još Ambroziju. Najpoznatije su: „Te Deum laudamus“, „Pange lingua“, „Veni creator spiritus“, “Aeterne rerum conditor“, „Conditor alme siderum“.

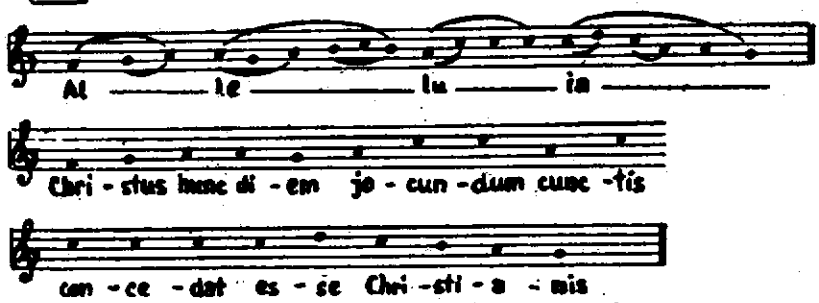
245



Docnijeg porekla su sekvence i tropi.

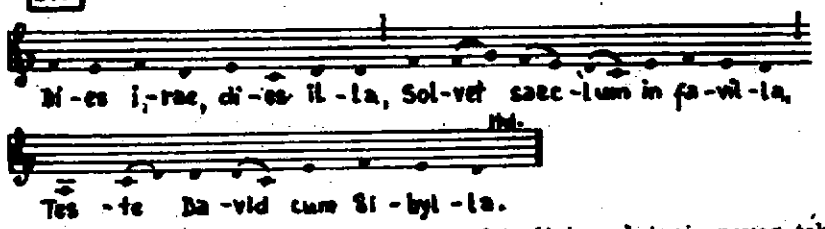
S e k v e n c a[1]) (lat. sequentia = sled) je nastala podmetanjem novog teksta pod melizme jubilusa kojim se završava „Alleluia“: Sekvence

246



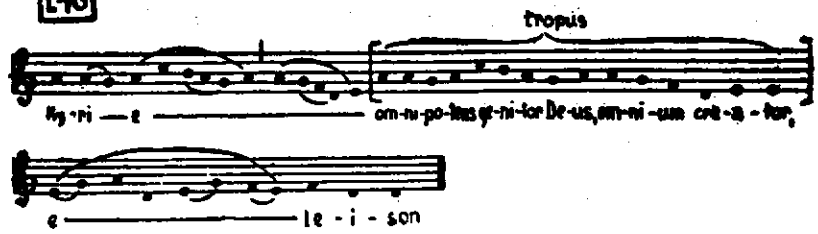
Na taj način se melodija jubilusa mogla lakše pamtiti. Prvi autor sekvenci je Notker Balbulus (kraj IX veka; pripisuje mu se sekvenca „Media vita in morte sumus“). Ubrzo se sekvenca odvojila od „Alleluia“ i postala samostalan rod duhovne muzike. Tekst docnijih sekvenci je u stihu, čak strofičan i sa slikovima. Od mnogobrojnih srednjovekovnih sekvenci ostalo je u XVI veku, posle Tridentskog koncila, samo pet u upotrebi: „Stabat mater“, „Dies irae“, „Veni sancte spiritus“, „Lauda Sion“, „Victimae paschali laudes“.

247



T r o p i (grč. tropos = obrt, parafraza) predstavljaju umetanje novog teksta u gregorijanske napeve, bilo da se tekst podmeće pod melizme (kao kod sekvence), bilo da se umeću čitavi melodijski fragmenti. Novi tekst čini sa prvobitnim smisaonu celinu; npr. tekst „Kyrie eleison“ može glasiti posle „tropiranja“: Kyrie o m n i p o t e n s g e n i t o r D e u s, o m n i u m c r e a t o r, eleison. Tropi

248



[1]) Ovaj termin nema ničeg zajedničkog sa motivskim i harmonskim pojmom sekvence!

Značaj i primena gregorijanskog horala

Gregorijanski horal predstavlja osnovu na kojoj se razvila evropska višeglasna muzika. U prvim vekovima razvoja polifonije redovno je gregorijanski cantus firmus služio kao okosnica višeglasju; neki oblici — npr. misa — zadržavaju taj princip konstrukcije sve do XVI veka.

Korišćenje gregorijanskih motiva može se sresti i docnije (Bach, „Credo" iz Mise h-moll; Mozart, finale „Jupiter"-simfonije — čiji je početni motiv, naveden u prim. 1b, docnije upotrebio i d'Indy u II gudačkom kvartetu; Respighi, „Concerto gregoriano" za violinu. Sekvencu „Dies irae" iskoristili su Berlioz u „Fantastičnoj simfoniji", Liszt u „Igri mrtvih", Rahmanjinov u Rapsodiji na Paganinijevu temu, Hačaturjan u II simfoniji, Dallapiccola u horskom ciklusu „Pesme zatočeništva").

Od gregorijanskog horala treba razlikovati

71. Protestantski horal

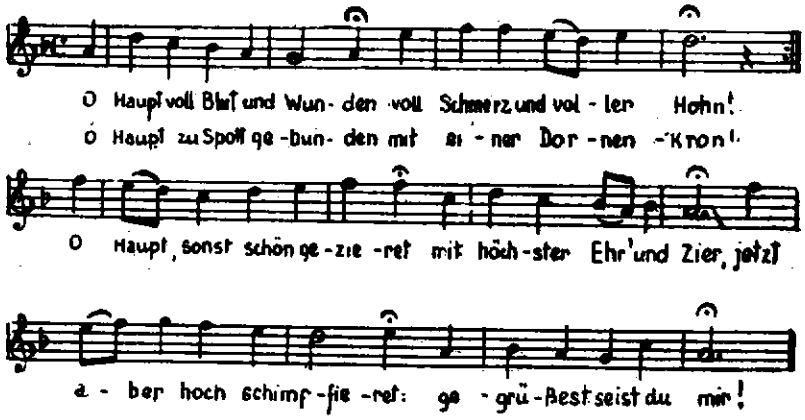
Poreklo

nastao u Nemačkoj za vreme reformacije (prva polovina XVI veka). Poreklo mu je u nemačkim narodnim duhovnim pesmama; pesme čeških husita mogu se takođe smatrati kao njegove prethodnice. Katkad su se za protestantske horalne melodije uzimali i odlomci gregorijanskih napeva, himni, sekvenci i sl.

Karakteristike

Tekst protestantskog horala nije na latinskom, već na narodnom jeziku. Stihovi uslovljavaju manju ili veću simetričnost u sklopu melodije; sve strofe se pevaju na isti napev. Melodija je jednostavna, pretežno u jednakim notnim vrednostima, podeljena u taktove. Silabičnost preovlađuje (ređe dolaze po dva kraća tona na jedan slog, a melizama uopšte nema). Svaki stih (*vers*) predstavlja muzičku rečenicu, završenu kadencom s koronom na poslednjem tonu. Na taj način, protestantski horalni napevi imaju oblik niza rečenica, koje se često grupišu u „bar" (a a b); takav je i sledeći primer:

249



Primena

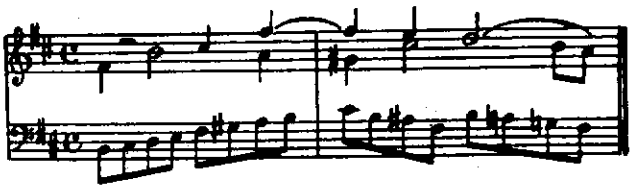
Uobičajeni vidovi u kojima se horal upotrebljava u praksi protestantske crkve jesu: a) jednoglasno pevanje uz pratnju orgulja, b) četvoroglasna harmonizacija za hor, jednostavna ili figurirana, sa melodijom u sopranu, obično takođe uz instrumentalnu podršku. Od starijih obrada značajne su Eccardove, Hasslerove, a od kasnijih Bachove — samostalne ili uključene u kantate, pasije, motete.

Evo harmonizacije početka horala iz prim. 249:

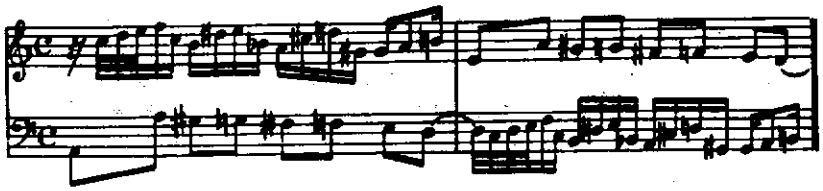
skom planu može biti naznačena trodelnost (npr. W. Kl. I d-moll) ili dvodelnost.

b) Preludijumi *polifone fakture*. Neki su rađeni u slobodnoj polifoniji, bez imitacija (npr. preludijumi W. Kl. I E-dur, W. Kl. II C-dur), ili su imitacije samo mestimično upotrebljene i od drugostepenog značaja (W. Kl. I h-moll: duet gornjih glasova nad stalnim pokretom basa). Drugi su pisani striktno kontrapunktski, sa stalnim brojem glasova i uz doslednu upotrebu imitacija, tako da se bliže fugi (završni deo iz W. Kl. I Es-dur) ili — još češće — invenciji (npr. W. Kl. II dis-moll, h-moll podsećaju na dvoglasne, a W. Kl. I A-dur je troglasna invencija sa dva stalna kontrasubjekta). — polifoni preludijum

155 a) Bach, W. Kl. I h-moll



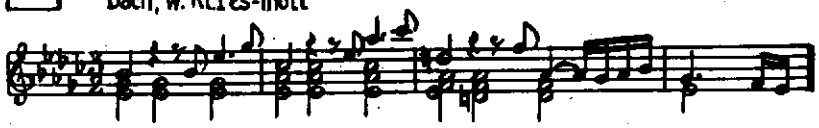
b) W. Kl. II a-moll



Njihov oblik je obično jasno dvodelan ili trodelan (npr. W. Kl. I E-dur: **a b a**^{1} sa početkom reprize na subdominanti). Ako se posle prvog dela (eventualno i na kraju) nalazi znak ponavljanja, preludijum podseća po obliku — a katkad i po karakteru — na igre iz barokne svite (vidi VI deo knjige), npr. W. Kl. II a-moll (**a:‖:b**, sličan alemandi) ili W. Kl. II D-dur (**a: ‖ b a**^{1}, sa karakterom žige).

c) Preludijumi pretežno *homofoni*, u kojima se 1—2 vodeća glasa izdvajaju iz akordske pratnje, podsećajući na kakav koncertantni solo ili duet iz barokne kamerne muzike. Primeri: W. Kl. I es-moll (oblik: **a b c**), prvi deo iz W. Kl. I e-moll. — homofoni preludijum

156 Bach, W. Kl. I es-moll



d) Preludijumi sastavljeni od 2—3 *kontrastna odseka*. Takvi su W. Kl. I e-moll (koncertantni solo + tokata), W. Kl. II Cis-dur (akordske figuracije + fugeta) ili W. Kl. I Es-dur (melodijska figuracija + fugato + + fuga čija je tema uzeta iz II, a stalni kontrasubjekt iz I odseka). — mešoviti preludijum

Preludijumi za orgulje često su znatno veći od klavirskih; pretežno su polifoni, a mogu biti — kao i gornji primeri pod d) — sastavljeni od više

odseka razne sadržine (primer: preludijum pred Bachovom trostrukom fugom Es-dur).

Preludijum se može nalaziti i u baroknoj sviti kao njen prvi stav; o tome vidi na str. 126—127.

Naročitu vrstu preludijuma predstavlja

31. Horalna predigra

(horalni preludijum)

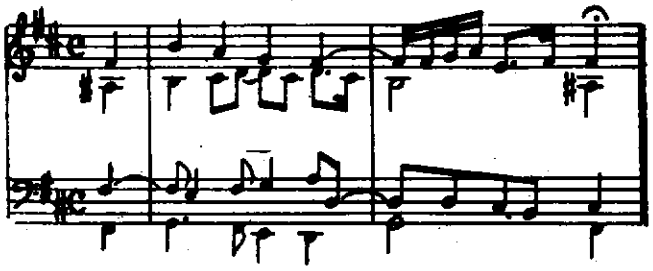
To su orguljske kompozicije koje služe kao uvod u pevanje *protestantskog horala,*[1]) te su stoga zasnovane na određenoj horalnoj melodiji. Ponikle su iz prakse da se pevanje horala prati (manje ili više kontrapunktski) na orguljama, i mogu se smatrati instrumentalnim potomcima renesansnih vokalnih formi rađenih na cantus firmus. Negovali su ih uglavnom nemački majstori baroka (Scheidt, Pachelbel i dr., a naročito Bach; u novije doba Reger).

Načini obrade horala

Obrada horala može biti različita:

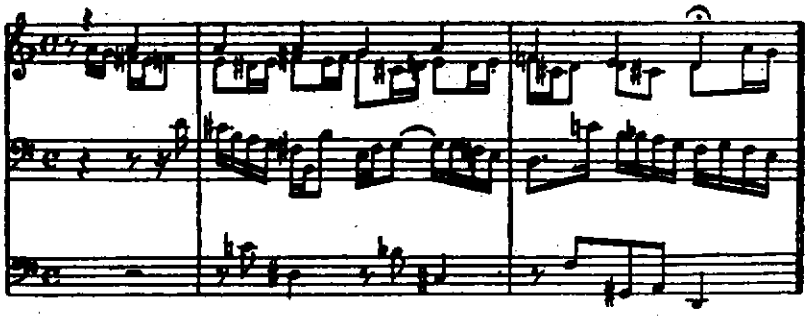
a) Horalnu melodiju u diskantu (često ornamentiranu) prate ostali glasovi skoro homofono ili u slobodnoj polifoniji:

157 Bach, Herzlich tut mich verlangen



b) U kontrapunktirajućim glasovima se sprovode izvesni karakteristični motivi (Bach se služi ovim načinom da bi ilustrovao, programski interpretirao tekst horala, kao u sledećem primeru, gde silazni skokovi septime u basu slikaju „Adamov pad"):

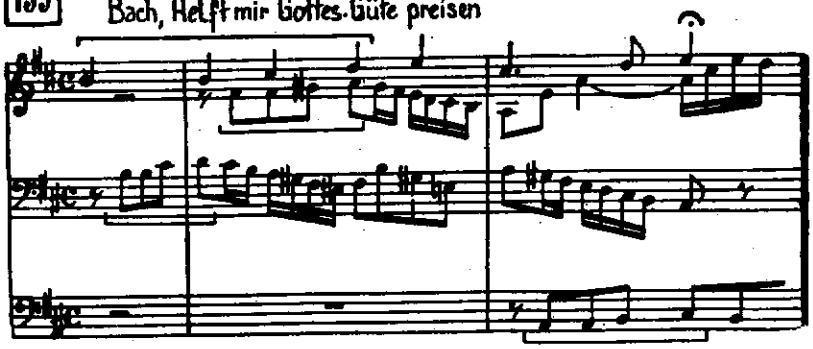
158 Bach, Durch Adams Fall ist ganz verderbt



[1]) O protestantskom horalu vidi u poglavlju 71.

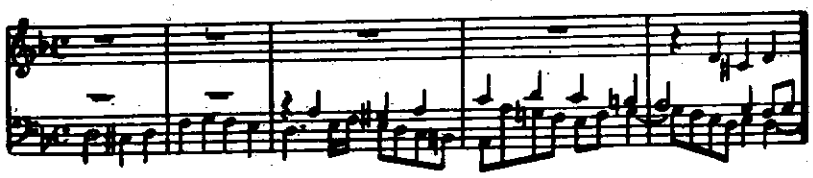
c) Kontrapunktirajući glasovi se međusobno imitiraju; motivi za imitacije se često uzimaju iz same horalne melodije, obično u diminuciji:

159 Bach, Helft mir Gottes Güte preisen



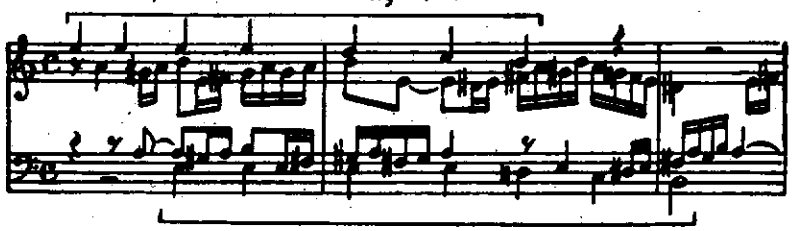
d) Početak horalne melodije uzima se kao tema fuge *(horalna fuga)*; može se načiniti i niz fugata na teme uzete iz raznih delova horala, ili se horal upliće tek pri kraju fuge:

160 Pachelbel, Christ lag in Todesbanden



e) Horal se kanonski imitira, dok ostali glasovi čine kontrapunktsku dopunu, ili čak obrazuju drugi kanon (tako da nastaje dvostruki kanon — vidi i primer 141):

161 Bach, Christus der uns selig macht



Postoje i kompozicije većeg obima i slobodnijeg sklopa, rađene na gore opisane načine, tzv. h o r a l n e f a n t a z i j e (Bach, Reger). Dalje, horal se može upotrebiti kao tema za polifono rađene varijacije (h o r a l n e v a r i j a c i j e; vidi poglavlje 35). Najzad, slobodne obrade horala se sreću i van orguljske muzike (vidi poglavlje 71).

IV

TEMA S VARIJACIJAMA

U ovom obliku se osnovni materijal — tema — obrađuje na taj način što se posle izlaganja javlja nekoliko puta u izmenjenom, variranom vidu.

32. Poreklo varijacija. Tema.

Začeci varijacionih formi

Princip variranja nalazimo već u XV i XVI veku, u počecima instrumentalne muzike. Obrađivanje kraće teme na razne načine srećemo naročito u kompozicijama za lautu i gitaru španskih autora XVI veka (Cabezon, Fuenllana, Milan); tu se pojavljuju i prvi nazivi varijacionih oblika — *diferencias* (izgov. diferensias) i njihovih sastavnih delova — tema se naziva *llano* (špan. — ravan, izgov. ljano), a varijacija *glosa* ili *glosado* (= objašnjen, protumačen). Tehnika variranja obilato je primenjivana i u delima za verdžinel (virginal) engleskih kompozitora u XVI i početkom XVII veka (Bull, Byrd), gde nalazimo termin *divisions* (izgov. divižns) za varijacione oblike. Najzad, u baroknoj igračkoj sviti (vidi poglavlje 43) često se pojedine igre iznose najpre u jednostavnijem, a zatim u variranom vidu, koji se naziva *double* (franc. — dvostruk, izgov. dubl), *alio modo* (= na drugi način) ili *partita*[1]). Kod svih navedenih oblika reč je o delima za instrumente kod kojih se ton proizvodi okidanjem žica, te je stoga relativno kratkotrajan i neizdašan, a variranjem — koje se sastojalo u ukrašavanju melodije, kao i u raznovrsnom razlaganju harmonske fakture pratnje — dobijao se puniji, sočniji zvuk. Sa razvojem instrumenata s dirkama razvijala se i tehnika variranja, koja se kasnije široko primenjuje i u oblicima za druge instrumente (gudačke, orgulje), kao i za orkestar.

Tema

Tema za varijacije mora u melodijskom pogledu biti zanimljiva, karakteristična, no u isto vreme i jednostavna, pregledna. Homofone fakture, najčešće u umerenom tempu, ona je i harmonski jasna i logična. Da bi se njene konture mogle pratiti kroz veći broj varijacija, tema je obično periodična po sklopu, najčešće u obliku male dvodelne ili — nešto ređe — trodelne pesme. Mnogo ređe se sreće velika rečenica kao tema (Beethoven, 32. varijacije c-moll); jedino kod čakone i pasakalje (na koje podseća i pomenuto Beethovenovo delo) redovno nalazimo temu u obliku rečenice.

Često kompozitori uzimaju kao temu za varijacije neki već poznati i popularni tematski materijal — delo drugog autora ili zanimljiviju narodnu melodiju.

---

[1]) Izraz „partita" se češće upotrebljava kao italijanska oznaka za baroknu svitu uopšte.

Prema načinu variranja razlikujemo *ornamentalne, karakterne i kontrapunktske* varijacije, no nije redak slučaj da se ove tehnike i kombinuju.

Vrste varijacija

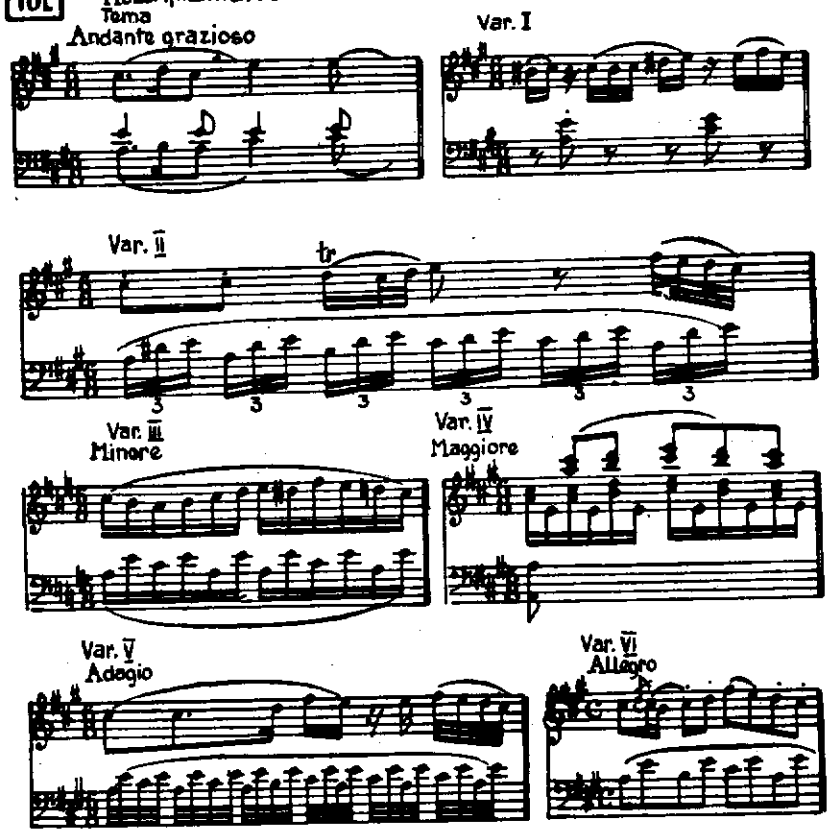
33 Ornamentalne varijacije

Nazivaju se još i figuralnim, formalnim, strogim varijacijama. Ovakav način variranja javlja se već kod španskih lautista, engleskih verdžinelista, kao i kod majstora barokne svite, a naročiti procvat doživljava u vreme bečke klasike (Haydn, Mozart, Beethoven).

Ukrašavanje teme

U varijacijama ovog tipa melodija se obrađuje ukrasima (*ornamentima*), trilerima, prolaznim, zadržičnim i skretničnim tonovima, figurama i obigravanjem oko glavnih melodijskih tonova. Primenjuju se i izrazito ritmičke promene — sinkope kao zadržice ili anticipacije.

162 Mozart, Klavirska sonata A-dur K.V.331, I stav



Kao što iz gornjeg primera vidimo, pored promena u melodijskom glasu vrše se i izmene u fakturi pratnje — harmonije se razlažu i daju u različitim vidovima, uglavnom takođe u smislu obogaćenja pokreta.

Nepromenjen karakter teme

No, čak i kod slobodnijih izmena melodije i pratnje, prisustvo teme se stalno oseća, zahvaljujući tome što se harmonski tok teme ponavlja bez promene u svakoj varijaciji, a isto tako je u potpunosti sačuvan formalni sklop i periodična struktura teme. Na taj način se ostvaruje jedna od osnovnih odlika ornamentalnih varijacija: *zadržavanje osnovnog karaktera*

teme kroz sve varijacije. Uz to, sve varijacije ornamentalnog tipa su u istom tonalitetu kao tema — jedino što se, radi stvaranja izvesnog harmonskog kontrasta, jedna ili više varijacija (obično oko sredine niza) mogu dati u istoimenom duru ili molu (Maggiore odnosno Minore). Najzad, tempo i takt teme takođe većinom ostaju bez promene; ipak, od Mozartovog doba sreće se pretposlednja varijacija u laganom tempu — kao predah pred završnom gradacijom, a poslednja varijacija se katkad — radi efektnijeg završetka — piše u bržem tempu od ostalih (vidi primer 162).

Ornamentalne varijacije pripadaju pretežno klavirskoj literaturi; u njima se odražava razvoj instrumentalne tehnike u doba bečkog klasicizma, kada su bile naročito omiljen oblik.

34. Karakterne varijacije

Izmene karaktera teme

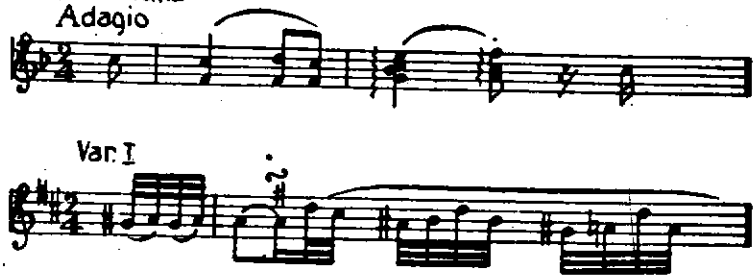
Karakterne (slobodne) varijacije baziraju na slobodnijem obrađivanju teme: izmene teme su bitnije, tako da se menja i njen *karakter*. To se postiže kako motivskom obradom teme i njenih karakterističnih delova, tako i promenama bitnih elemenata teme: mogućno je menjati njen ritam, takt, tempo, harmonski tok, tonalitet, pa čak i oblik. Na primer: zadrži se melodijska linija sa harmonskom osnovom, ali se drugačije ritmizuje, prenese u drugu vrstu takta; harmonija se obogaćuje alteracijama i istupanjima kojih nije bilo u temi; sačuva se harmonska osnova teme, a nad njom razvije nova melodija. Često se od teme uzima samo kakav karakterističan motiv i pomoću njegove obrade izgrađuje varijacija, a pri tom zadržava formalni okvir teme ili se napušta i on. Omiljena praksa je pisanje pojedinih varijacija u vidu izvesnih karakterističnih oblika i igara: menueta, skerca, marša (često pogrebnog), sičilijane, valcera, kakvog polifonog oblika. S obzirom na široke mogućnosti ovakvog obrađivanja teme, karakterne varijacije predstavljaju u pogledu kompozicione vrednosti vrlo zanimljiv oblik.

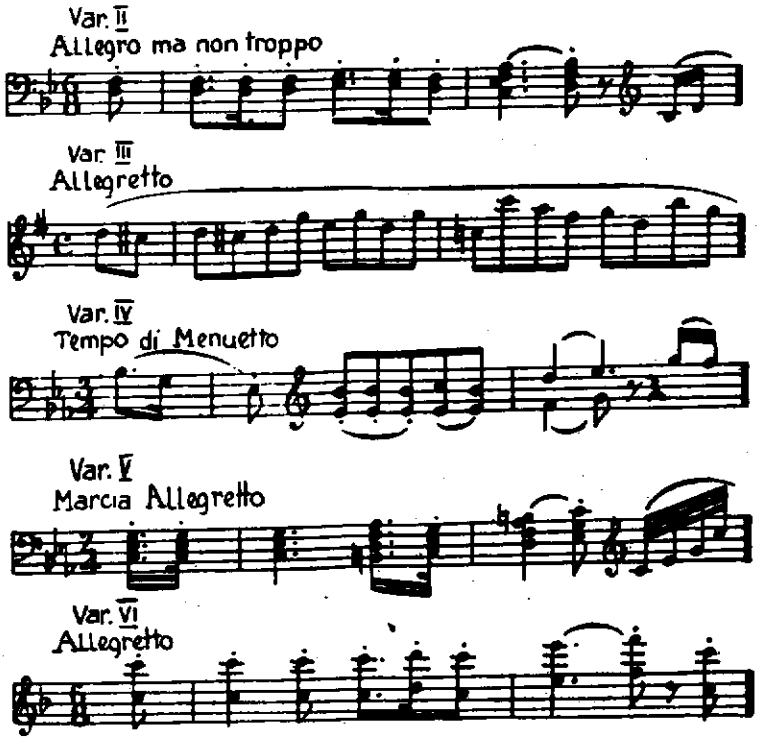
Poglietti, „Arija s varijacijama"

Jedan od najranijih primera karakternih varijacija je „Arija s varijacijama" A. Pogliettija (XVII vek). Ove varijacije prikazuju igre i muzičke karakteristike pojedinih naroda: češke gajde, holandsku flautu, poljsku ratničku igru sa mačevima, mađarsku violinu, kao i programske zvučne predstave: povorku starica, igru akrobata na konopcu i dr. — I u delima autora čije su varijacije pretežno ornamentalne srećemo pojedine brojeve slobodnije obrađene — tako da više nije u pitanju samo spoljnje ukrašavanje već i promena karaktera (npr. Mozart, Varijacije na temu „Je suis Lindor" — Var. XII Tempo di Menuetto). — Kod Beethovena, pored većeg broja ornamentalnih, srećemo i nekoliko istaknutih primera karakternih varijacija. Tako u Varijacijama op. 34, čija je tema u F-duru, varijacije menjaju tonalitete po sledećem planu: D-dur, B-dur, G-dur, Es-dur, c-moll, F-dur, a svaka varijacija ima određen karakter, što se vidi već po tempu i taktu. Navodimo početke teme i pojedinih varijacija:

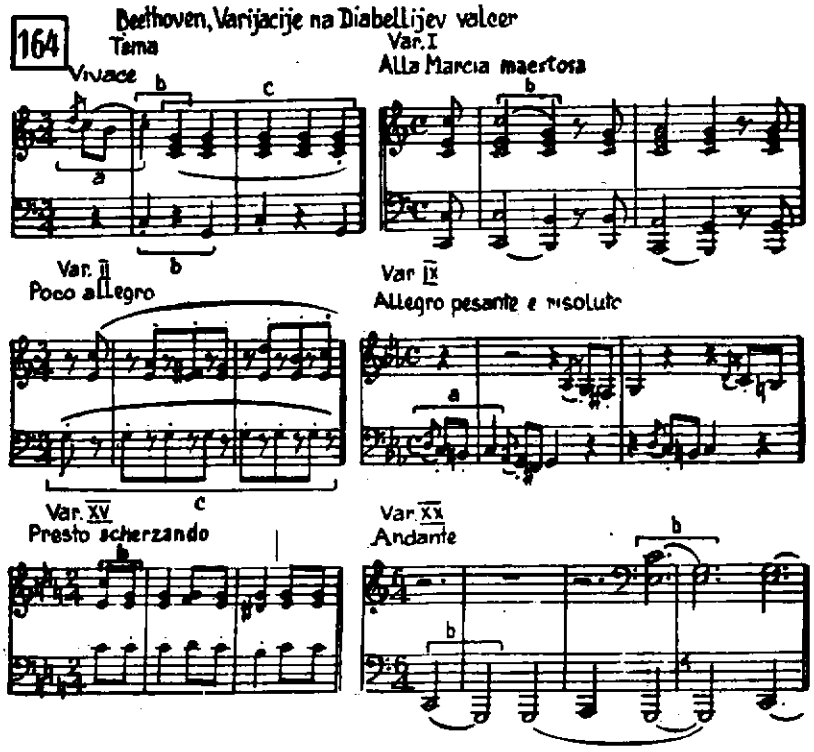
Beethoven: — Varijacije op. 34

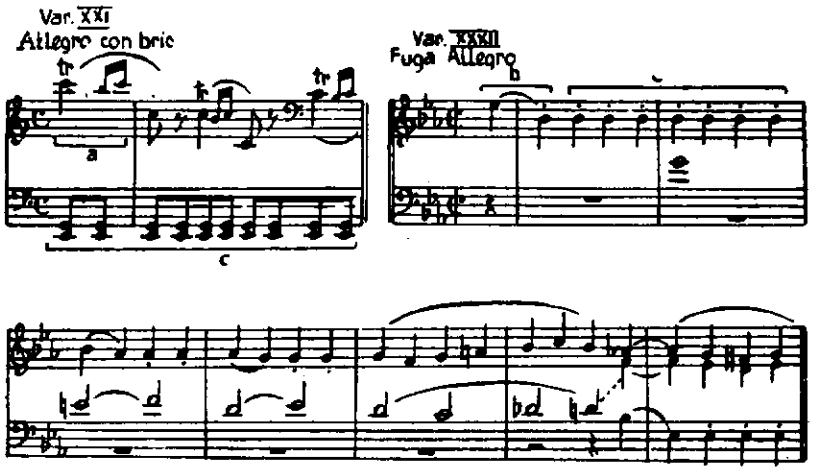
163 Beethoven, Varijacije op. 34
Tema
Adagio





Beethovenove „33 varijacije na Diabellijev valcer" op. 120 („Diabelli-varijacije") predstavljaju sasvim drugačiji način rada. Ovde je svaka varijacija izgrađena na bogatom motivskom radu, a osnovu čini neki — — „Diabelli-varijacije"





često na izgled beznačajan — element iz teme, npr. početni motiv s predudarom (a), interval kvarte (b), akordi iz pratnje (c); vidi primer 164.

Počevši od Beethovenovog doba, karakterne varijacije sve više potiskuju ornamentalni način variranja, koji se od tada sreće uglavnom u bravuroznim kompozicijama bez veće umetničke vrednosti, dok skoro sva značajnija varijaciona dela XIX—XX veka pripadaju tipu karakternih varijacija (Schumann, Brahms, Reger itd.).

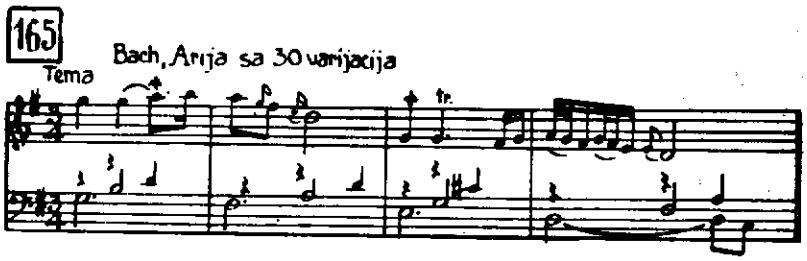
35. Kontrapunktske (polifone) varijacije

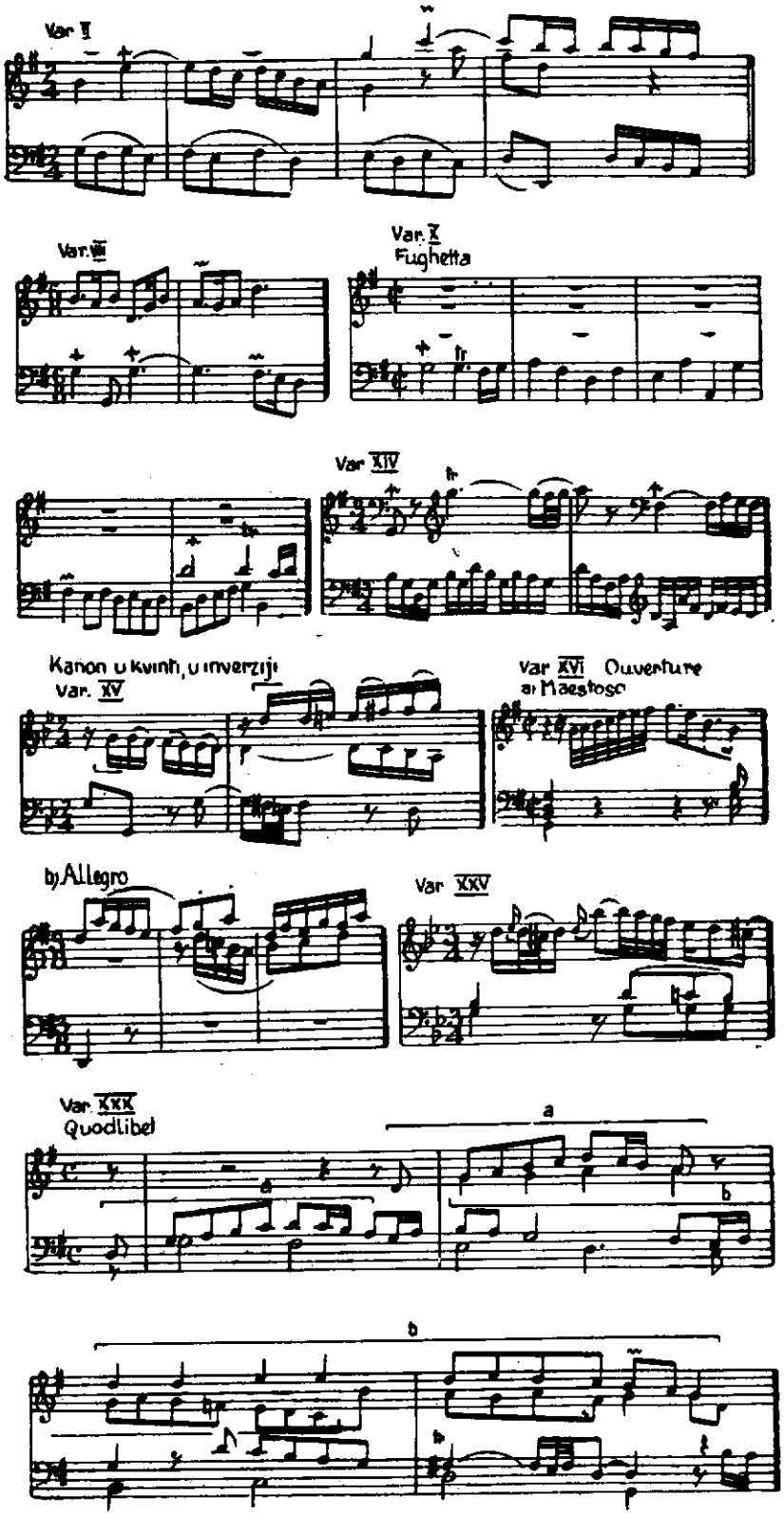
Primena kontrapunktske tehnike

Kontrapunktski način rada možemo sresti već i kod pomenutih vrsta varijacija, a naročito kod karakternih, gde pojedine varijacije mogu biti napisane u vidu kanona, fugete i sl. Kod polifonih varijacija u pravom smislu reči, međutim, korišćenje kontrapunktske tehnike postaje princip. One su izgrađene bilo u slobodnoj polifoniji, bilo na osnovu imitacija u raznim intervalima, sa širokom primenom kontrapunktskih veština; pojedine varijacije su napisane i u oblicima karakterističnim za polifoni stil, kao što su kanon, fugato, fuga. Vrhunac razvoja ovog tipa varijacija pada u epohu baroka.

Bach, „Goldberg-varijacije"

Primer bogatog kontrapunktskog variranja pruža Bachova „Arija sa 30 varijacija" (tzv. „Goldberg-varijacije"). Kroz sve varijacije sačuvan je formalni sklop teme (dvodelna pesma) i njen harmonski tok. U pravilnim razmacima (Var. III, VI, IX...) raspoređeni su kanoni u svim intervalima od prime do none. Između njih nalaze se varijacije drukčijeg sadržaja: čas imitaciono rađene (Var. X: fugeta; Var. XXII: fugato), čas pisane u slobodnoj polifoniji ili uz obilno iskorišćavanje tehničkih mogućnosti čembala. Var. XVI nosi naslov „Ouverture" (to je oblik francuske uvertire — str. 180), a poslednja — „Quodlibet" (vidi str. 218): u njoj su u formalni i harmonski plan teme uklopljene melodije dveju nemačkih narodnih pesama (označene u primeru sa a, b).




Var. II
Var. III
Var. X
Fughetta
Var XIV
Kanon u kvinh, u inverziji
Var. XV
Var XVI Ouverture
a) Maestoso
b) Allegro
Var XXV
Var. XXX
Quodlibet
a
b

Horalne varijacije

Horalne varijacije (zvane i „partitama" — vidi primedbu pri dnu str. 106), koje kao temu ili cantus firmus obrađuju melodiju protestantskog horala, većinom su takođe polifone fakture, a pisane su uglavnom za orgulje. Primeri kod Pachelbela, Bacha („Kanonske varijacije" na horal „Vom Himmel hoch").

Pasakalja i čakona

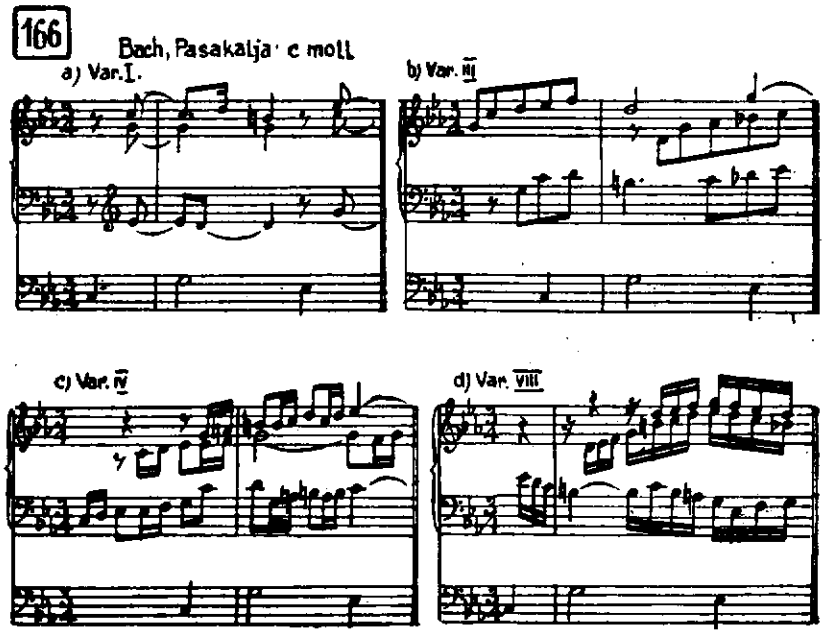
Naročita vrsta kontrapunktskih varijacija su *pasakalja i čakona* (ital. passacaglia, ciaccona; franc. passecaille, chaconne), koje vode poreklo od istoimenih starih igara. Oyi oblici su u trodelnom taktu (3/4 ili 3/2), laganog do umerenog tempa, a njihove teme imaju oblik rečenice — najčešće od 4 ili 8 taktova. Zbog kratkoće teme svaka varijacija ne predstavlja zaokruženu, izdvojenu celinu — kao kod drugih tipova varijacija, već se varijacije neporedno nadovezuju jedna na drugu; često se tema (i svaka varijacija) završava dominantnom harmonijom, tako da se varijacije nižu kao lanac rečenica.

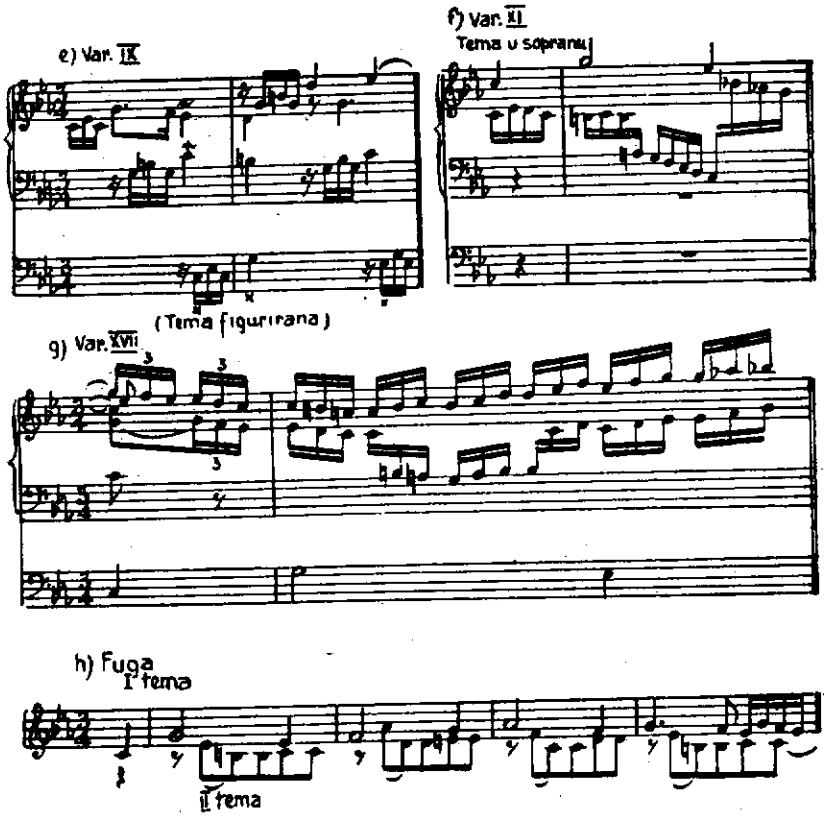
Ostinatni bas

Glavna karakteristika *pasakalje* je primena *ostinatnog basa* (ital. basso ostinato = „uporni" bas; engl. ground = osnova, temelj), tj. melodijske fraze u basu koja se stalno ponavlja. Prema tome, tema pasakalje se najpre izlaže u basu (obično bez harmonizacije), a zatim neprekidno ponavlja, dok se u gornjim glasovima vrši variranje donošenjem sve novih i novih kontrapunkta i figuracija. Tema, dakle, zvuči zajedno sa svakom varijacijom i ima donekle karakter cantus firmusa. U pojedinim varijacijama tema se može pojaviti figurirana, ili prenesena u gornji ili srednji glas. — Barokni kompozitori pisali su pasakalje uglavnom za orgulje, a u novije doba — počevši od Brahmsa — česte su pasakalje za orkestar, u kojima se uključivanjem novih instrumentalnih blokova izvrsno postižu gradacije.

Bach: — Pasakalja c-moll

U najznačajnije primere spada Bachova Pasakalja c-moll za orgulje, čija je tema navedena u primeru 5a; kroz njenih 20 varijacija sprovodi se postupno zgušnjavanje polifonog tkiva primenom sve življeg ritmičkog pokreta (prim. 166 a—e, g), prekinuto prozračnijom zvučnošću varijacija XI—XIII, u kojima se tema prenosi u gornje glasove (166 f), a završetak čini dvostruka fuga čija je glavna tema načinjena od teme pasakalje (166 h).

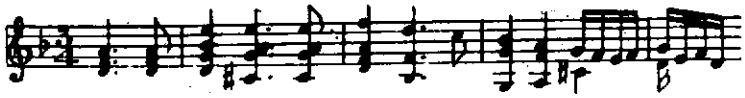




— Čakona d-moll

Čakona je veoma slična pasakalji, a pisana je u vreme baroka najčešće za violinu ili gudački orkestar. Tema se obično izlaže već harmonizovana i obrađuje pretežno u gornjem glasu. Poznati primer je Bachova Čakona iz Partite d-moll za violinu solo, gde je već iz instrumentalno-tehničkih razloga nemoguće sprovesti ostinatni bas, tako da temu treba shvatiti više kao niz harmonskih funkcija. Ova čakona bazira na temi od 4 takta (vidi primer), za kojom sledi 65 varijacija; uspeli kontrast unose varijacije XXXIV—LII u istoimenom D-duru.

167 Bach, Čakona d-moll



U čakonama za instrumentalne ansamble ili instrumente s dirkama (Buxtehude, Purcell, Vitali, Händel i dr.) kombinuje se variranje u gornjem glasu sa upotrebom ostinatnog basa, tako da je često nemoguće odrediti razliku između čakone i pasakalje.

Ostinato u vokalnim delima

Oblik pasakalje odnosno čakone može se sresti i u vokalno-instrumentalnoj muzici — na završetku starih opera (Lully, Gluck). I mnoge arije-tužbalice („lamento") iz baroknih opera građene su na ostinatnom basu (npr. arija Didone iz Purcellove opere „Didona i Enej", sa karakterističnim hromatskim spuštanjem basa; srodan primer je i hor „Crucifixus" iz Bachove Mise h-moll). Kod ovakvih arija se ostinatna fraza često prenosi i u druge, srodne tonalitete, ili smenjuje sa međustavovima;

instrumentalni primer ovog tipa pruža II stav iz Bachovog Koncerta za čembalo u d-mollu.

Upotreba ostinata van varijacija

Ostinatni bas (obično u vidu kraćeg, pregnantnog motiva) može se upotrebiti i kao epizodni odlomak u okviru veće celine. Takvi su primeri: Beethoven, koda I stava iz IX simfonije; Chopin, trio iz Poloneze As-dur; Liszt, I stav „Dante-simfonije"; Wagner, hor vitezova iz „Parsifala" (na ostinatnom motivu zvona). I u gornjim glasovima mogu se pojaviti ostinatni motivi (Bizet, „Carillon" iz muzike za „Arlezijanku", Debussy, II stav iz gudačkog kvarteta).

Među kontrapunktske varijacione oblike mogli bismo — u izvesnom smislu — ubrojati Bachova dela „Umetnost fuge" (zbirka fuga i kanona na varijante jedne iste teme; vidi str. 97) i „Muzička žrtva" (fuge, kanoni i trio-sonata na temu Friedricha II).

36. Tok i završetak varijacija

Broj varijacija

Broj varijacija nije određen i kreće se od 2 (čest broj double-a u baroknoj sviti) do 32 i više. Kod tema s varijacijama koje su sastavni delovi cikličnih formi ovaj broj je obično manji nego kod samostalnih dela u ovom obliku.

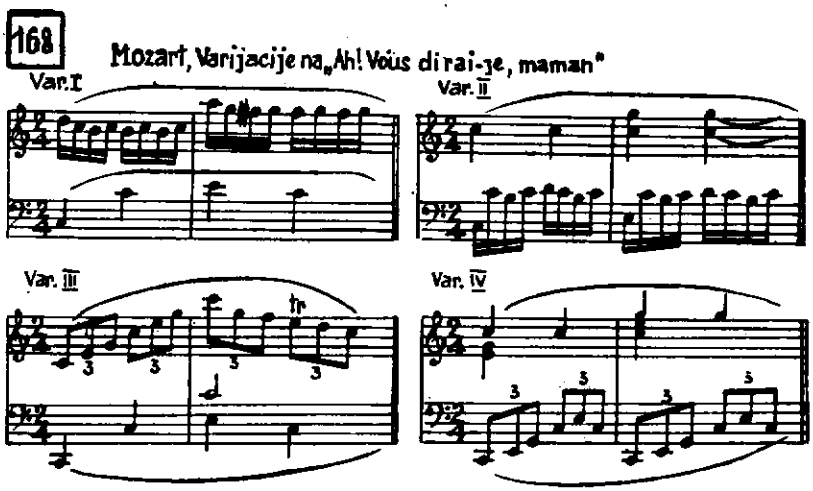
Redosled varijacija

U nizanju varijacija se po pravilu primenjuje princip: od jednostavnog ka složenijem. Prema tome, prve varijacije su obično prostije, a sledeće se sve više udaljuju od teme, tako da se u istoj kompoziciji mogu sresti odlike i ornamentalnih i karakternih varijacija (vidi str. 108).

Sasvim izuzetan slučaj predstavlja d'Indyjeva simfonijska poema „Istar", čiji program uslovljava obrnut raspored: delo počinje najsloženijom varijacijom, a završava se temom izloženom unisono (program je istočnjačka legenda o boginji Istar, koja, silazeći u podzemni svet, odbacuje jedan po jedan veo).

Struktura varijacionog ciklusa

Iako je česta praksa nizanje varijacija na bazi kontrasta jedne prema drugoj, u dužem nizu varijacija postaje neophodno da se postigne izvesna arhitektonika u krupnijim, preglednijim linijama, kako bi se izbeglo statičko nizanje i mozaičko šarenilo. Jedan način je grupisanje po 2—3 varijacije slične fakture; tako se u ornamentalnim klavirskim varijacijama klasičara (Haydn, Mozart) često obrazuju parovi varijacija gde se isti način obrade javlja prvo u diskantu pa zatim u basu, ili obratno:



Često se kroz niz varijacija sprovodi gradacija od početka prema kraju (vidi npr. II stav iz Beethovenove klavirske sonate op. 57: I varijacija u pokretu osmina, II u šesnaestinama, III u tridesetdvojkama). Ako je niz duži, može se obrazovati nekoliko takvih uspona, razdvojenih pojedinim

mirnijim varijacijama. Vrlo je omiljeno trodelno grupisanje varijacija, bilo na opisani način pomoću dve gradacije i predaha između njih, bilo harmonskim sredstvima: jedna ili nekoliko varijacija u sredini niza nalaze se u istoimenom tonalitetu suprotnog roda. Ovaj poslednji način je naročito čest kod ornamentalnih varijacija, kao i kod pasakalje i čakone (Bach, Čakona d-moll), koje se ne služe jačim harmonskim kontrastima.

Završetak niza varijacija izvodi se na nekoliko načina: **Završetak varijacija:**

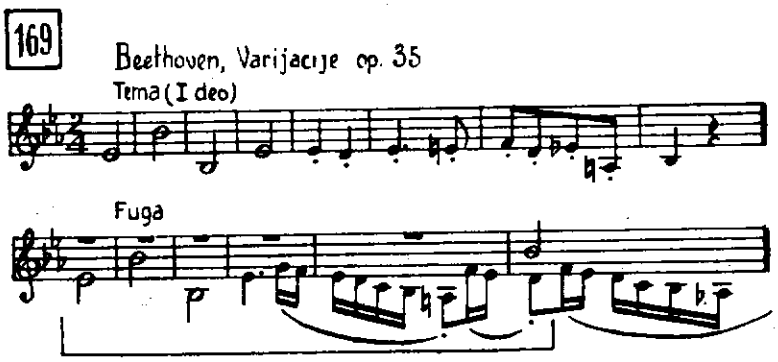
a) *Ponovno izlaganje teme* na završetku logično je naročito ako su varijacije složenije i slobodnije, pa se izgubi sličnost sa temom. Ponavljanjem teme se postiže i potpuno zaokružavanje forme. Završna pojava teme može biti data i u punijoj fakturi. **— tema**

Primer: Bach, „Goldberg-varijacije"; Mozart, Varijacije B-dur; Beethoven, Varijacije D-dur op. 76, klavirske sonate op. 57 (II stav) i op. 109 (III stav).

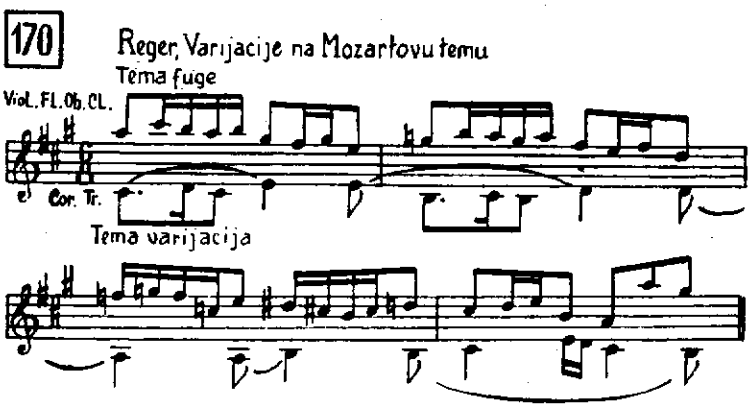
b) I *koda* se može nalaziti na kraju varijacija. Ona često sadrži kraće reminiscencije na temu, ili odseke izrazito instrumentalno-tehničke prirode — nalik na kadencu koncerta. Efektan završetak se postiže i proširenjem i virtuoznom obradom poslednje varijacije. **— koda**

Ovakvi primeri su: Beethoven, 32 varijacije c-moll, „Diabelli-varijacije", I stav iz klavirske sonate op. 26; Schubert, II stav iz gudačkog kvarteta d-moll („Smrt i devojka"); Mendelssohn, „Ozbiljne varijacije". U finalu Beethovenove III simfonije varijacije su uokvirene uvodom i kodom od istog materijala, a u njegovim varijacijama F-dur op. 34 u kodu je uključena cela tema, bogato figurirana.

c) *Fuga* može isto tako činiti završetak varijacija. Za temu fuge se najčešće prilagođava karakteristični početak osnovne teme, s obzirom na to da tema za fugu mora biti jednoglasna, neperiodična, sažeta. **— fuga**



Primenu fuge kao završnog stava varijacija nalazimo u Bachovoj Pasakalji c-moll, Beethovenovim Varijacijama Es-dur op. 35, Brahmsovim Varijacijama na Händelovu temu, Regerovim varijacijama na teme Bacha, Beethovena i Mozarta. Hromatska tema fuge ovog poslednjeg dela naoko je sasvim drugog karaktera nego sam niz varijacija, ali se na kraju kontrapunktski združuje sa Mozartovom osnovnom temom.



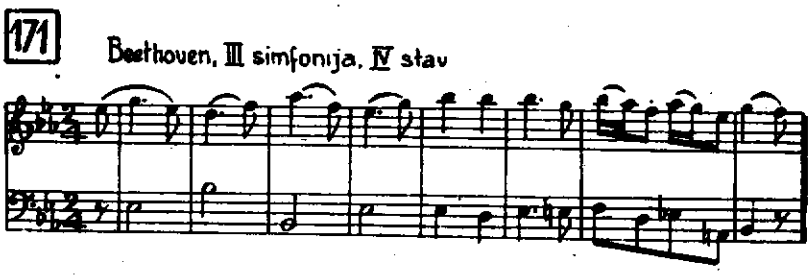
Originalno rešenje završetka varijacionog ciklusa našao je Franck u svojim „Simfonijskim varijacijama", koje se završavaju sonatnim oblikom zasnovanim na motivskom materijalu obeju tema varijacija.

Primer za analizu varijacija vidi u Prilogu br. 6.

37. Slobodniji varijacioni oblici

Kombinacije varijacija i drugih oblika

Već klasičari katkad kombinuju varijacionu tehniku sa drugim postupcima i formalnim tipovima. Tako, npr., Allegretto iz Beethovenove VII simfonije podseća na oblik složene pesme, jer je među varijacije umetnut kontrastni Maggiore-odsek koji ima karakter trija. — Neki lagani stavovi su prelaz između varijacija i razvijene pesme: jedan ili oba dela pesme variraju se pri ponavljanju. Time nastaju sheme **A B A_1 B A_2** (Beethoven, gudački kvartet op. 132; još razvijeniji primer u V simfoniji, sa 4 varijacije odseka **A**) ili **A B A_1 B_1 A_2** i sl. (Haydn, Simfonija br. 103 Es-dur; Beethoven, IX simfonija). Ovaj poslednji slučaj nas dovodi do varijacija na dve teme. — U finalu Beethovenove III simfonije primenjena je u pojedinim varijacijama slobodna motivska razrada — kao u razvojnom delu sonatnog oblika; varijacije nisu zasebni, zaokruženi komadi, već prelaze jedna u drugu. Dalja zanimljivost je u tome što se najpre izlaže (i kroz prve dve varijacije obrađuje) samo bas teme, a tek zatim mu se priključuje i melodija (vidi primer 171); tokom daljih varijacija obrađuje se čas jedan, čas drugi od ova dva elementa, tako da se i ovde bližimo varijacijama na dve teme.



Varijacije na dve teme

Prave primere varijacija na dve teme pružaju Franckove „Simfonijske varijacije" i Straussova simfonijska poema „Don Quixote" (programsko delo u kome dve teme simbolizuju Don Quixotea i Sancha Pansu, a varijacije — peripetije kroz koje prolaze Cervantesovi junaci).

Varijacije bez teme

Do koje slobode može ići varijaciona tehnika u savremenim delima svedoče npr. „Varijacije bez teme" od Malipiera, u kojima se umesto obrade određene, zaokružene teme nižu različita raspoloženja, donekle ipak motivski povezana, ili Webernove Varijacije op. 27, gde umesto teme služi dodekafonska serija (vidi str. 195—196).

38. Primena varijacija

Tema s varijacijama je vrlo često samostalan oblik, no nalazi se i u sastavu cikličnih dela za solo-instrumente, ansamble ili orkestar, pa i u scenskim delima. Često se iz naslova ne vidi da je u pitanju varijacioni oblik; takvi su pojedini stavovi (najčešće srednji lagani, ređe završni, još ređe početni) sonata i simfonija, zatim npr. Schubertov Impromptu op. 142 br. 3, Schumannove „Simfonijske etide", Griegova Balada g-moll, Straussov „Don Quixote" i dr.

Od samostalnih klavirskih varijacija navedimo: Haydn, Varijacije f-moll (na dve teme); Mozart, razne varijacije na tuđe teme; Beethoven, 6 varijacija F-dur op. 34, 15 varijacija Es-dur op. 35 (na temu koja je kasnije upotrebljena u finalu III simfonije), 6 varijacija D-dur op. 76, 33 varijacije na Diabellijevu temu C-dur op. 120, 32 varijacije c-moll i dr.; Schubert, Varijacije B-dur; Mendelssohn, „Ozbiljne varijacije"; Schumann, „Simfonijske etide", „ABEGG-varijacije"[1]); Chopin, „Variations brillantes" op. 12; Liszt, Varijacije na Bachovu temu; Brahms, varijacije na Händelovu, Schumannovu, Paganinijevu, sopstvenu temu; Bizet, Varijacije na hromatsku lestvicu; Grieg, Balada g-moll; Reger, varijacije na Bachovu, Beethovenovu, Telemannovu temu; Dukas, Varijacije na Rameauovu temu; Webern, Varijacije op. 27. — Stavovi iz cikličnih dela za klavir: Händel, Svita E-dur (za čembalo); Haydn, više sonata; Mozart, sonate A-dur K. V. 331 i D-dur K. V. 284; Beethoven, sonate op. 14 br. 2, op. 26, op. 57, op. 109, op. 111; Brahms, sonate C-dur i fis-moll. — Varijacije za dva klavira: Schumann, Varijacije op. 46; Saint-Saëns, Varijacije na Beethovenovu temu; Brahms, Varijacije na Haydnovu temu (poznatije u verziji za orkestar). Varijaciona dela: — za klavir

Od varijacija za violinu pomenimo Paganinijev XXIV kapričo, kao i stavove iz Beethovenovih sonata za violinu i klavir op. 12 br. 1, op. 30 br. 1, op. 47, op. 96. — za violinu

Varijaciona dela za solo-instrument sa orkestrom: Chopin, Varijacije na temu iz Mozartovog „Don Juana"; Franck, „Simfonijske varijacije"; Rahmanjinov, „Rapsodija na Paganinijevu temu"; Malipiero, „Varijacije bez teme"; Hindemith, „Četiri temperamenta" (sve za klavir i orkestar); Čajkovski, „Rokoko-varijacije" (za violončelo i orkestar). — Stavovi iz koncerata: Skrjabin, klavirski koncert; Prokofjev, III klavirski koncert. — za koncertantni instrument

U okviru kamernih dela nalazimo varijacije kao stav u više Haydnovih gudačkih kvarteta (najpoznatije iz „Carskog kvarteta"); u Beethovenovim gudačkim kvartetima op. 18 br. 5, op. 74, op. 127, op. 131, kao i u njegovim klavirskim trijima op. 1 br. 3, op. 11, op. 97; u Schubertovim gudačkim kvartetima a-moll i d-moll („Smrt i devojka") i klavirskom kvintetu A-dur („Pastrmka"); u Brahmsovom kvintetu s klarinetom, Dvoržakovom gudačkom kvartetu op. 97, klavirskom triju op. 50 od Čajkovskog. — za kamerne ansamble

Niz orkestarskih dela, kao i stavova orkestarskih cikličnih kompozicija, napisan je u obliku varijacija. Zahvaljujući bogatstvu zvučnih kombinacija, orkestarske varijacije — naročito karakterne — predstavljaju interesantan i efektan oblik. Samostalne orkestarske varijacije su, npr.: Brahms, Varijacije na Haydnovu temu; Reger, varijacije na teme Hillera i Mozarta; Dvoržak, Varijacije na sopstvenu temu; Strauss, simfonijska poema „Don Quixote"; d'Indy, simfonijska poema „Istar"; Elgar, „Enigma-varijacije"; Schönberg, Varijacije op. 31; Hindemith, „Filharmonijski koncert" i „Simfonijske metamorfoze na Weberove teme"; Jirák, „Filharmonijske varijacije"; Britten, varijacije na teme Purcella i Bridgea. — Primenu varijacione forme u stavovima simfonija nalazimo već kod Haydna (npr. Simfonija br. 94 G-dur zvana „Sa udarcem timpana"), a zatim kod Beethovena u III simfoniji, Dvoržaka u IV simfoniji. Jedinstven primer pruža Šostakovičeva VII simfonija („Lenjingradska"), gde je tema s varijacijama uvedena kao epizoda u razvojni deo I stava (programski prikaz pohoda osvajača). — za orkestar

I u scenskim delima — prvenstveno operama — srećemo pojedine zaokružene forme (npr. arije, horove) građene varijacionom tehnikom. Takve primene imamo kod Glinke u „Ruslanu i Ljudmili" (Persijski hor i Balada Fina), kod Rimskog-Korsakova u „Sadku", „Priči o caru Saltanu" i „Snjeguročki", kod Musorgskog u „Borisu Godunovu" i „Hovanščini". Varijacije u scenskim delima

Od kontrapunktskih varijacija, pored Bachovih „Goldberg-varijacija", treba pre svega navesti primere za oblik pasakalje i čakone. Iz barokne literature: Buxtehude, orguljske pasakalje; Bach, Pasakalja c-moll za orgulje i d-moll za čembalo, Čakona d-moll za violinu solo, „Crucifixus" iz Mise h-moll; Händel, Čakona G-dur za čembalo, pasakalja (izuzetno u taktu 4/4 !) kojom se završava Svita g-moll za čembalo; Vitali, Čakona g-moll za violinu; Purcell, Čakona g-moll za orkestar. Kontrapunktske varijacije

---

[1]) Donekle se ovamo može ubrojiti i Schumannov „Karneval" — svita sa primenom varijacione tehnike (vidi str. 134).

Bliska tipu čakone je i Corellijeva „La Folia" za violinu. Prvi primer pasakalje iz novijeg doba je finale Brahmsove IV simfonije; i završetak Brahmsovih Varijacija na Haydnovu temu građen je u vidu pasakalje. Navedimo još pasakalje od Regera (za dva klavira), Hindemitha (iz ciklusa pesama „Marijin život", kao i završni stavovi iz orkestarske svite „Nobilissima visione" i simfonije „Harmonija sveta"), Sostakoviča (iz VIII simfonije, klavirskog trija i violinskog koncerta), Weberna (za orkestar), Berga (iz opere „Wozzeck").

Varijacije jugoslovenskih autora

Iz jugoslovenske literature možemo pomenuti varijacije za klavir od Tajčevića, P. Miloševića (iz Sonatine), Cipre, Simića, V. Mokranjca, Bergama, Ozgijana; — orkestarske varijacije od Konjovića („Na selu" — programske varijacije), Crvčanina, Ristića, Lipovšeka („Voznica"), Kreka (iz Simfonijete), Radića, Dešpalja; — varijacije „Karakteri" od V. Kostića za kamerni sastav; — pasakalje od Odaka, Osterca („Pasakalja i horal"), Matza (za violinu i gudački orkestar), Lj. Marić, Kelemena, Horvata (sve za orkestar), D. Kostića (iz Simfonije in Sol); — Zlatićeve „Varijacije na narodnu temu" za ženski hor i klavir.

V

RONDO

Rondo je oblik koji bazira na jednoj ili više tema, pri čemu se prva, glavna tema javlja u toku oblika *najmanje tri puta*, uvek u *osnovnom tonalitetu*.

39. Razvoj i vrste ronda

Naziv „rondo" (franc. rondeau, lat. rondellus, ital. rotundello) sreće se već i kod nekih literarnih oblika — kod pesme s refrenom. Kao što znamo (str. 63), u tom obliku se posle svake strofe ponavlja stalni refren, koji je obično kraći od strofa. Oblik sličan ovome javlja se već u XIII veku u francuskoj narodnoj igri s pevanjem zvanoj „rondeau". U njoj se delovi sa promenljivim tekstom — kupleti (couplet) — koje izvodi solista odnosno igrački par, smenjuju sa stalnim delom — refrenom (refrain) — koji pevaju ili igraju svi izvođači. Vokalni rondo

Nasuprot tome, u instrumentalnom rondu kasnijeg vremena osnovni tematski materijal — refren — nalazi se na početku, i po svojoj formalnoj i harmonskoj zaokruženosti predstavlja glavnu misao sa kojom se smenjuju odseci kontrastirajućeg sadržaja. Ronda ovakve konstrukcije nalazimo u delima francuskih klavsenista XVII—XVIII veka, pre svega kod F. Couperina. Njegova ronda imaju u osnovi refren — većinom period od 8 taktova — koji se bez prelaza smenjuje sa kupletima, u motivskom pogledu najčešće izvedenim od refrena, sa primenom modulacija u bliske tonalitete. I u ovom rondu — obliku umetničke muzike — zadržava se vedar, živahan igrački karakter, koji će i kasnije ostati svojstven rondu. Instrumentalni rondo

Bečki klasičari razvijaju jednostavnu shemu predklasičarskog ronda, stvarajući od njega oblik sa više kontrastirajućih tematskih materijala, povezanih modulirajućim prelazima u kojima se često primenjuje motivski rad. Na taj način rondo kod klasičara postaje oblik sa više tema, organski povezanih, čime se gubi mozaičnost strukture Couperinovog ronda. Time se oblik i obogaćuje i stvara se veći broj tipova, koje razlikujemo na osnovu broja tema, strukture oblika i kombinovanja sa drugim formama (npr. sa sonatnim oblikom).

Razni oblici ronda se mogu razvrstati u tri osnovna tipa: *Couperinov rondo, klasični rondo* sa jednom ili više tema, i *sonatni rondo*. Pored ovih

pravilnih i preglednih vrsta postoje i oblici prelaznog karaktera, kao i takvi u kojima srećemo odstupanja od standardnih shema.[1])

40. Couperinov rondo

(Rondo sa kupletima)

Refren

Kod ovog tipa ronda osnovnu temu, zvanu *refren* ili *rondeau*, čini obično pravilan period od 8 taktova. Ona se javlja triput, a vrlo često i više (do 9) puta, pri čemu u kasnijim pojavama može biti i varirana, ostajući obavezno u osnovnom tonalitetu.

Kupleti

Refren se smenjuje sa *kupletima*, u kojima isto tako preovlađuje rečenična ili periodična struktura. U kupletima se nastavlja i razvija tematski materijal refrena, sa modulacijama do obližnjih tonaliteta, obično završavajući kadencom u tom novom tonalitetu. Kupleti su po dužini slični refrenu, ili duži, a često prvi kuplet predstavlja rečenicu od samo 4 takta. Kontrast kupleta prema refrenu često se ogleda i u nešto prozračnijoj fakturi.

Mozaičnost, izražena u nizanju rečenica i perioda, ukazuje na bliskost Couperinovog ronda sa igrom od koje i vodi poreklo. Takva građa forme dozvoljavala je sledeću praksu notiranja, uobičajenu u doba cvetanja ove vrste ronda: na početku je pisan refren, a zatim niz numerisanih kupleta sa znacima koji su ukazivali na to da se posle svakog kupleta svira ponovo refren (vidi primer 172).

Shema Couperinovog ronda je (**R** = refren, **C** = couplet):

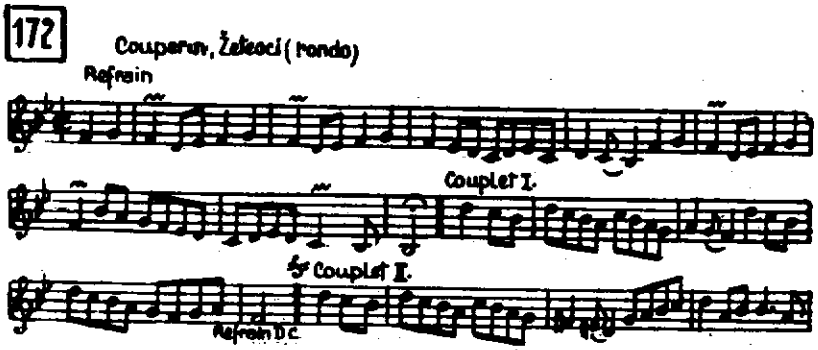
R C_1 R C_2 . . . R

Couperinov rondo završava se poslednjim nastupom refrena, po pravilu bez kode.

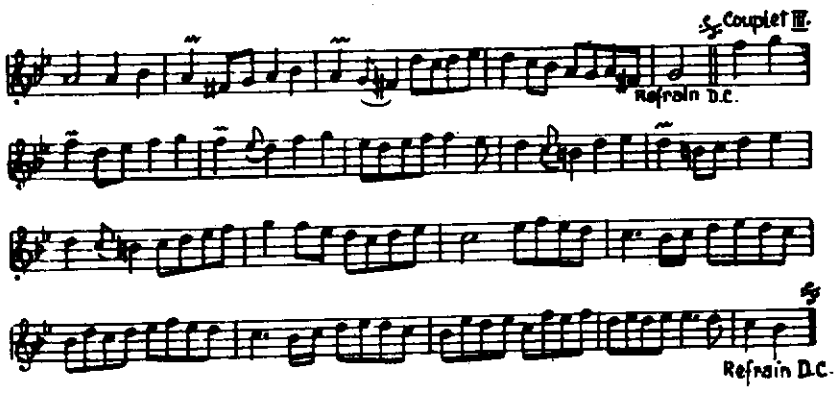
Primena

Primere ronda ovog tipa srećemo u programskim kompozicijama francuskih klavsenista Couperina, Rameaua, Daquina (vidi i str. 187). U ovom obliku su i neki stavovi baroknih cikličnih formi (J. S. Bach: Rondo iz Partite c-moll, „Gavotte en rondeau" iz VI partite za violinu solo, finale violinskog koncerta E-dur).

172



[1]) Postoje i drukčije klasifikacije raznovrsnih oblika ronda. Rasprostranjena je podela na pet vrsta: I rondo sa jednom temom (Couperinov i klasični), II sa dve teme, III sa tri teme, IV sonatni rondo, V drugi tip sonatnog ronda (vidi str. 161). Tipovi I—III predstavljaju „niže", a IV—V „više" vrste ronda. Pri tom se (npr. K. B. Jirák,Nauka o muzičkim oblicima) pod rondom II vrste često podrazumeva shema **A b A**, koju smo ubrojali u kategoriju pesme (str. 62), s obzirom na to da joj nedostaje osnovna karakteristika ronda — bar tri pojave glavne teme. Drugi teoretičari (npr. R. Stöhr, Formenlehre der Musik) razlikuju „mali rondo" (što odgovara I—II vrsti) i „veliki rondo" (III—V vrsta).



41. Klasični rondo

Bečki klasičari su razvili osnovnu shemu ronda, prvenstveno uvođenjem novih, kontrastirajućih tema pored glavne. Rondo klasičara je dobio fizionomiju virtuoznog oblika namenjenog prvenstveno klaviru, zadržavajući u osnovi karakter živahnosti, vedrine i u izvesnom smislu igrivosti. Živahnost se izražava naročito u temama, no isto tako i u prelazima između tema, izgrađenim na motivskom radu, pasažima i figurama.

Glavna tema je po obliku period, mala dvodelna ili trodelna pesma; uvek je u osnovnom tonalitetu, a u kasnijim pojavama može biti i nešto izmenjena, varirana ili skraćena. Kao što je već rečeno, u mnogim rondima klasičara uvode se i druge teme koje kontrastiraju glavnoj temi i u sadržajnom i u harmonskom pogledu (nova tema redovno nastupa u novom tonalitetu). **Teme**

Između tema se obično nalaze prelazi (međustavovi) — odseci koji povezuju dve teme, ublažavajući kontrast među njima. Tokom prelaza se vrši i modulacija iz tonaliteta jedne teme u tonalitet teme koja sledi. Prelazi se nalaze i između dveju pojava iste teme, ukoliko rondo bazira na jednoj temi. U prelazu se obrađuje materijal teme koja je prethodila, što je najlogičnije za povezivanje, ili se nagoveštava materijal i karakter sledeće teme. Često u prelazima srećemo i nov materijal, obično epizodnog karaktera. Prelazi čine važan element ronda; ređe se dve teme izlažu neposredno jedna za drugom, bez prelaza. **Prelazi**

Ronda klasičnog tipa srećemo i kao samostalne kompozicije, a još češće se taj oblik primenjuje u završnim stavovima cikličnih oblika — prvenstveno sonate. **Primena**

Prema broju tema razlikujemo ronda klasičnog tipa sa jednom, dve, tri ili više tema.

a) *Rondo sa jednom temom* (rondo sa epizodama). **Rondo sa 1 temom**

Ovakav rondo bazira na jednoj temi koja se javlja najmanje triput (ali retko kad više od 4 puta). Između pojava ove teme nalaze se prelazi koje nazivamo *epizodama* ne samo stoga što oni povezuju pojave teme, već što se u njima — motivskim radom ili uvođenjem novih elemenata — ostvaruje i izvestan tematski kontrast. U epizodama se i modulira do bližih, pa i daljih tonaliteta, a da bi se izvršilo što organskije povezivanje sa sledećim nastupom teme, epizode se završavaju obično na dominanti osnovnog tonaliteta. Rondo ovog tipa obično ima na kraju i kodu u kojoj se obrađuje materijal iz teme. **Epizode**

Shema ronda sa jednom temom i epizodama izgleda ovako (počevši od klasičara, teme ronda obeležavamo velikim slovima **A**, **B**, **C** . . ., a epizode ćemo označiti sa **E**):

A E_1 **A** E_2 . . . **A** + Coda

Razlika između Couperinovog i klasičnog ronda

Ovaj rondo je po shemi sličan Couperinovom rondu. No, dok u starijem obliku kupleti nastavljaju karakter i tematiku refrena, a po sastavu su pretežno rečenice ili druge periodične celine, često završene potpunom kadencom — dotle epizode mogu sadržati i nov tematski materijal ili motivsku razradu elemenata teme, a po obliku su nizovi rečenica i još manjih celina, te predstavljaju odseke fragmentarnog sastava, koji se poluzavršetkom ulivaju u sledeću pojavu teme.

Primeri: Mozart, Rondo iz sonate za klavir C-dur K. V. 545; Beethoven, finali iz sonata za klavir op. 10 br. 3 i op. 79, iz sonata za violinu i klavir op. 23 i op. 30 br. 3.

Rondo sa 2 teme

b) *Rondo sa dve teme*

U ovakvom rondu nalazi se i izrazita druga tema, koja kontrastira prvoj. II tema je po formi često niz rečenica ili neki drugi labilniji formalni sklop. Nasuprot I temi, u kojoj dominira živahnost i igrivost, II tema može biti mirnija. U tonalnom pogledu ona isto tako predstavlja kontrast I temi, jer je redovno u novom tonalitetu: najčešće dominantnom, ili u paralelnom duru (ako je osnovni tonalitet molski), dok se kod ranijih klasičara sreće i istoimeni dur ili mol. U svojoj drugoj pojavi II tema može biti u osnovnom tonalitetu, no i u nekom drugom — česta je primena subdominantne oblasti. Tako, npr., u finalu Koncerta za violinu Čajkovskog nalazimo sledeći tonalni plan: I tema D-dur, II tema prvi put A-dur, drugi put G-dur.

Shema ronda sa dve teme je:

A B A B A + Coda,

obično sa prelazima između tema.[1])

U ovakvom obliku su Rondo iz Beethovenove sonate za klavir op. 49 br. 1, završni stavovi iz Schubertovih sonatina za violinu i klavir op. 137 br. 1 i 2, iz Schumannove klavirske sonate g-moll, iz Čajkovskovog Koncerta za violinu i Koncerta za klavir b-moll; iz naše literature finale V violinskog koncerta od P. Stojanovića, Preludijum i rondo od Đ. Milojevića.

c) *Rondo sa tri teme*

Rondo sa 3 teme

U ovom obliku se pored prve i druge teme javlja i treća tema, koja se razlikuje od obe prethodne kako u tematskom, tako i u harmonskom smislu; ona je obično u subdominantnom, paralelnom ili istoimenom tonalitetu — u svakom slučaju ne u onom u kome je nastupila II tema. Npr. u finalu Beethovenove klavirske sonate op. 53 odnos tonaliteta je sledeći: I tema C-dur, II a-moll, III c-moll. U izgrađenijim primerima ronda III tema je i formalno zaokruženija — obično u obliku male pesme, često sa znakovima repeticije. Na taj način ona donekle podseća na trio iz složene pesme, ne samo po kontrastu koji svojim karakterom unosi u tok ronda, već i po svojoj strukturi.

Evo početka triju tema iz jednog ronda ovog tipa:

---

[1]) Ukoliko nema prelaza između tema, ovakav rondo podseća na složenu pesmu sa ponovljenim triom, ali se od ove razlikuje po tome što se II tema (B) ne javlja oba puta u istom tonalitetu.

173 Schubert, Klav. sonata D-dur, IV stav

Allegro moderato

A

B

Un poco più Lento

C

Osnovna shema ronda sa tri teme jeste:

A B A C A + Coda,

po pravilu sa prelazima između tema (jedino se tema **C** srazmerno često uvodi bez prelaza).

Primeri u ovom obliku: Mozart, finale Sonate za violinu i klavir K. V. 380; Beethoven, finale Sonate za klavir op. 53 (primer vanredno široko razvijenog ronda!), Rondo op. 51 C-dur; Schubert, finale Sonate za klavir op. 53 (vidi primer 173); Brahms, finale Sonate za violinu i klavir G-dur. — Priličan broj primera sa gornjom shemom, ali bez prelaza između tema, nalazimo u delima ranijih bečkih klasičara: Haydn, finali iz dvaju sonata za klavir u D-duru; Mozart, finale iz Bečke sonatine br. 1 C-dur. Ovi oblici, premda se po shemi približavaju složenoj pesmi sa dva trija, po karakteru odgovaraju rondu.

Dešava se da se na mestu II teme nalazi samo kraća epizoda bez značajnijeg tematskog sadržaja, dok je III tema izrazita i ima oblik pesme. To je, dakle, prelazni tip između ronda sa jednom temom i sa tri teme (uostalom, i u rondu sa epizodama obično je prva epizoda kraća i manje značajna od sledećih). Primer: finale Beethovenove klavirske sonate op. 14 broj 2.

Rondo sa tri teme može imati i širi oblik, sa shemom: **Prošireni oblik ronda sa 3 teme**

A B A C A B A + Coda

U tom slučaju druga pojava teme **B** ne sme biti u osnovnom tonalitetu, jer bi tada bila reč o sonatnom rondu. Primeri ovakvog proširenog ronda sa tri teme su: finale Beethovenove Sonate za klavir op. 14 br. 1; Schumann, „Aufschwung" op. 12 br. 2.

Sreću se i primeri r o n d a s a v i š e o d t r i t e m e. Međutim, kod njih je kondenzovanost oblika u izvesnom smislu razbijena — dobija se više utisak nizanja tema nego organske povezanosti. Shema tih oblika izgleda ovako: **Rondo sa više od 3 teme**

A B A C A D A E A F . . . + Coda

Takvi su primeri: Beethoven, „Rondo a capriccio" (sa 4 teme, od kojih je druga epizodna); Schumann, „Faschingsschwank aus Wien" (sa 6 tema).

Sonatni rondo predstavlja kombinovanje oblika ronda (sheme **A B A C A B A**) sa sonatnim oblikom. O ovome vidi poglavlje 55. **Sonatni rondo**

Primere za analizu ronda vidi u Prilogu br. 7 i 8.

42. Izuzeci kod ronda

Odstupanja od tipičnih shema i uobičajenog karaktera ronda mogu se sastojati u sledećem:

Skraćeni rondo

a) Kod klasičara se sreću oblici koji nose naslov „Rondo" i imaju jasno izražen živi, razigrani karakter ronda, ali po građi predstavljaju trodelnu ili složenu pesmu. Nalazimo ih uglavnom kao završne stavove malih cikličnih dela (sonatine Clementija, Mozarta). Minijaturne dimenzije čitave ciklične kompozicije objašnjavaju ovo skraćenje i reduciranje sheme ronda.

Rondo u laganom tempu

b) Iako je rondo oblik potekao od igre živahnog i poletnog tempa, što i predstavlja jednu od osnovnih odlika njegovog karaktera, u literaturi — naročito kod klasičara — srećemo sheme ronda primenjene i u kompozicijama ili stavovima laganog tempa. U slučajevima gde su odseci takvog oblika jednostavne i pravilne periodične građe, reč je o proširenju oblika pesme (razvijena pesma, vidi poglavlje 13), no sreću se i potpuno jasne sheme ronda sa epizodama ili sa više tema. Takvi su lagani stavovi Beethovenovih sonata za klavir op. 2 br. 2 i op. 13 (sheme: **A E_1 A E_2 A**), ili op. 2 br. 3 (shema: **A B A B A**), kao i njegov „Andante favori" i obe Romanse za violinu.

Glavna tema van osnovnog tonaliteta

c) Jedna od osnovnih odlika ronda jeste da glavna tema nastupa uvek u osnovnom tonalitetu, dok se u prelazima i drugim temama javljaju drugi tonaliteti kao harmonski kontrast. No u nekim rondima srećemo srednje nastupe glavne teme i u drugim tonalitetima. Kao primer mogu poslužiti ronda Ph. E. Bacha, zatim završni stavovi iz Beethovenove klavirske sonate op. 78 i Chopinove h-moll (oba poslednja primera su ronda sa dve teme, sa pretposlednjim nastupom glavne teme na subdominanti).

VI

SVITA

Prelazimo na područje cikličnih oblika, tj. oblika sastavljenih od više stavova.

Svita je ciklična kompozicija od 3 ili više stavova, koji obično predstavljaju manje muzičke oblike, jednostavnije građe i sadržine. Unutarnja međusobna povezanost stavova svite nije tako čvrsta kao kod sonatnog ciklusa, o kome će biti reči u poglavlju 56.

Razlikujemo *baroknu* (staru) *svitu*, koja je cvetala u XVII i prvoj polovini XVIII veka, i *noviju* (modernu) *svitu* XIX—XX veka.

43. Barokna svita

Naziv „svita" je francuskog porekla (suite = sled, niz), ali je uglavnom bio upotrebljavan u Nemačkoj i Engleskoj, dok su Italijani nazivali taj oblik *partita*,[1]) a Francuzi *partie* ili *ordre* (= red, redosled).

Barokna svita predstavlja u osnovi *niz starih igara*. One su pretežno stilizovane, tj. nemaju više pravi igrački karakter, čemu umnogom doprinosi njihova manje-više polifona obrada (jer se svita razvija u doba procvata instrumentalnog kontrapunktskog stila). Igre međusobno kontrastiraju karakterom — pre svega tempom i vrstom takta, — a jedinstvo cikličnog oblika obezbeđeno je time što su *svi stavovi u istom tonalitetu*; eventualno je u durskoj sviti poneki stav u istoimenom molu ili obratno (Minore — Maggiore).

Barokna svita — niz igara

Svite su pisane kako za instrumentalne ansamble, tako i za solo-instrumente (s početka pretežno za lautu, a sredinom XVII veka svita postaje najvažniji oblik muzike za čembalo).

Kompozicije u obliku svite za violinu, većinom sa pratnjom kontinua[2]), obično su bile nazivane — naročito u Italiji — kamernim sonatama (sonata da camera; uporedi poglavlje o istorijatu sonate).

Najznačajniji kompozitori svita su Schein, Froberger, Fischer, Krieger, Kuhnau, Couperin, Rameau, Bach, Händel, Telemann.

Od Bachovih dela pomenimo tri zbirke od po šest svita za čembalo, zvane „Francuske svite", „Engleske svite" i „Partite", zatim četiri svite

---

[1]) Partitama su se, kao što već znamo (str. 112), nazivale i horalne varijacije.

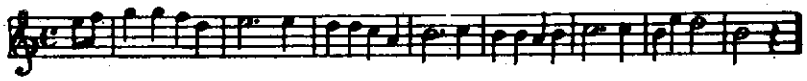
[2]) Kontinuo (basso continuo = neprekidni, stalni bas; isto što i „generalbas") označava uobičajeni barokni način pratnje: uz melodiju notiran je samo obeleženi bas, a pratilac na čembalu ili orguljama dopunjuje akorde naznačene ciframa. Basova deonica može biti pojačana gudačkim instrumentom (violončelom ili violom da gamba).

za orkestar (druga od njih sa flautom solo) i šest za solo-violončelo; tri od šest „sonata" ili partita za solo-violinu takođe odgovaraju obliku svite. Od Händelovih dela su, pored niza svita za čembalo, poznate orkestarske svite — „Muzika na vodi" i „Muzika za vatromet".

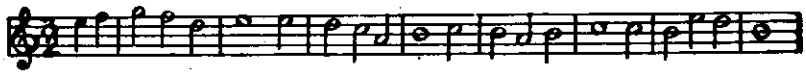
Postanak svite: pavana, galjarda

Instrumentalna muzika za igru sreće se još u XIII—XIV veku. To su narodne igre, čiji je broj tipova s početka mali, melodija kratka, ritmika jednostavna a zvučna sredstva skromna. Poznatije srednjovekovne igre su *ductia* i *estampida*. Znatan napredak donosi renesansa, kako u raznovrsnosti tipova igara, tako i u njihovoj umetničkoj obradi (aranžmani za lautu). Tu, u XVI veku, treba tražiti i začetak svite. Tada su, naime, u niz spajane po dve igre: *pavana* i *galjarda*. Dok je pavana (padovana, paduana — po imenu grada Padove) dostojanstvena igra umerenog tempa u parnom taktu (4/4), dotle se galjarda (gagliarda, gaillarde) odlikuje brzim tempom i trodelnim taktom (3/2 ili 3/4). I način igranja je bio različit: u pavani koračanje, u galjardi podskakivanje. Za galjardu obično služi ista melodija kao za prethodnu pavanu, samo prenesena u trodelni takt: to je jedan od najstarijih tipova varijacija.

174 V. Hausmann
a) Pavana



b) Galjarda

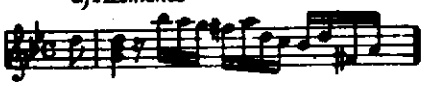


Kao druga igra u paru mogu se umesto galjarde javiti njoj slične igre s a l t a r e l o, r o m a n e s k a, p i v a.

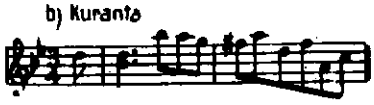
Delovi svite

Docnije se ovaj prvobitni par dodavanjem dveju novih igara proširuje u svitu, čiji sastav sad glasi: pavana, galjarda, kuranta, alemanda. Tokom XVII veka izići će dve starije igre iz upotrebe, i ustaliće se redosled: *alemanda, kuranta, sarabanda, žiga*. Kod Bacha su ove četiri igre normalni sastavni delovi svite. U Händelovim delima češće se može naći odstupanje od ove sheme, kao i stari princip tematske sličnosti stavova, koji Bach više ne primenjuje.

175 Händel, Svita g moll
a) Alemanda



b) Kuranta



Intermeci

Između sarabande i žige često se umeću još i druge igre, tzv. *intermeci*: menuet, gavota, bure, lur, paspje, poloneza itd., pa i stavovi koji ne predstavljaju neki određeni tip igre, npr. arija (air), ili uopšte nisu igre, kao rondo (Couperinovog tipa), marš, eho, burleska, kapričo, badineri itd. Händel često uključuje fugu u sastav svite. Na taj način, Bachove svite obično imaju 6—7 stavova, dok se kod Händela taj broj penje katkad i do 20 („Muzika na vodi").

Preludijum

Na početku svite — pre alemande — može se nalaziti uvodni stav, koji takođe nije igra, i označuje se najčešće kao *preludijum*, ali se sreću

i nazivi: uvertira, sinfonija, fantazija, tokata, preambulum i sl. Bach ima takav uvodni stav u Engleskim svitama i Partitama, kao i u orkestarskim svitama, a nema ga u Francuskim svitama.

Dimenzije preludijuma su često znatne, a oblik mu može biti raznovrstan, kao:

a) trodelan sa reprizom (Engleska svita a-moll);

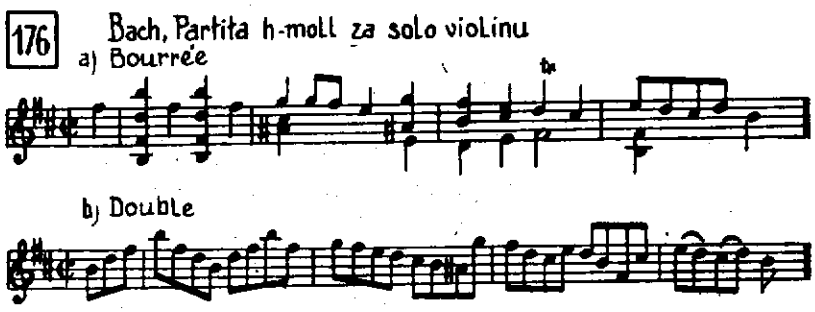
b) blizak obliku fuge (Engleska svita e-moll);

c) Vivaldijev oblik koncerta,[1]) tj. nekoliko pojava osnovne teme u raznim tonalitetima, spojenih modulatornim epizodama (Engleska svita g-moll);

d) oblik francuske uvertire,[2]) tj. lagani uvod pred brzim fugiranim delom, eventualno još i lagani završetak; ovaj tip se naročito sreće u svitama za orkestar, pa se po njemu često i čitava svita naziva „uvertirom" (primer: 4 Bachove orkestarske svite).

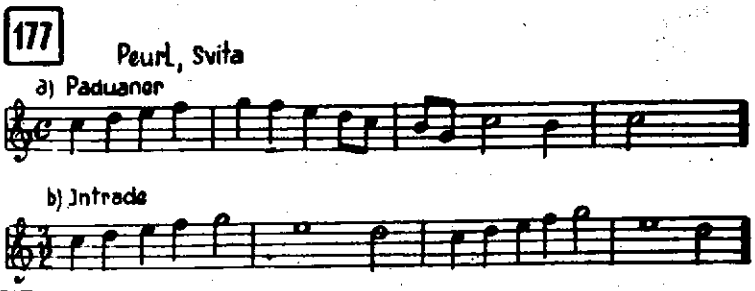
Završetak svite katkad čini *tema s varijacijama* (Händel, Svita za čembalo E-dur), naročito u vidu *čakone* (Bachova Čakona za solo-violinu potiče iz Partite d-moll).

Za pojedinom igrom može slediti njena ornamentalna varijacija (jedna, ređe više njih), tzv. *dubl (double)*, što je naročito često u Bachovim Engleskim svitama. Dubl

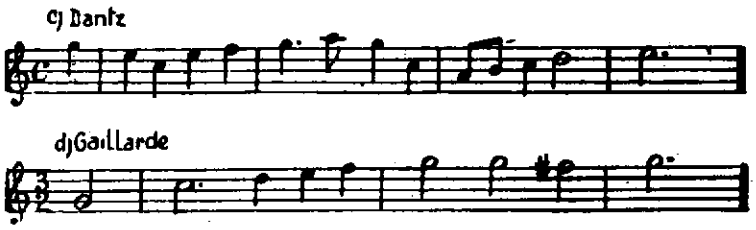


Od ovog treba strogo razlikovati uzastopnu pojavu dve igre iste vrste, ali tematski različite, npr. Menuet I i II (Trio, Alternativo) sa reprizom menueta I, što smo već upoznali kao praoblik složene pesme. Druga igra u paru često je u istoimenom tonalitetu suprotnog roda.

Prema gore izloženom, *francuski* tip svite sastoji se od četiri osnovne igre s dodatkom intermeca, a bez preludijuma, dok se *engleski* tip odlikuje prisustvom preludijuma i primenom dubla (setimo se uloge koju su engleski verdžinelisti odigrali u razvoju varijacija!). Sem ovih, pomenimo i stariji *nemački* tip (orkestarske svite XVII veka), sa uobičajenim redosledom stavova: Paduana (4/4), Intrada (3/4), Dantz (4/4), Gagliarda (3/4); česta je melodijska sličnost stavova: Tipovi svite



[1]) Vidi str. 176.
[2]) Vidi str. 180.



Najzad, „internacionalni" tip predstavljaju *baletske* svite (Lully, Rameau i dr.), šarolike po broju i rasporedu igara, a obično uokvirene „intradom" i „retiradom" marševskog karaktera (nastup i odlazak igrača). Francuski autori (Couperin, Rameau itd.) rado daju stavovima svojih svita programske naslove.

Evo nekoliko primera za sastav svite:
Bach. Francuska svita br. 6 E-dur: alemanda, kuranta, sarabanda, gavota, poloneza, menuet, buré, žiga.
Bach, Engleska svita br. 1 A-dur: preludijum, alemanda, kuranta I, kuranta II sa dva dubla, sarabanda, buré I, buré II, žiga.
Bach, Partita br. 3 a-moll: fantazija, alemanda, kuranta, sarabanda, burleska, skerco, žiga.
Händel, Svita g-moll (za čembalo): uvertira, Andante, Allegro, sarabanda, žiga, pasakalja.

44. Oblik igara iz barokne svite

Većina starih igara ima *barokni dvodelni oblik*, koji se unekoliko razlikuje od dvodelne pesme iz doba bečke klasike. Ceo oblik je tematski homogen, bez kontrasta. Delovi su iste ili približno iste dužine, a na krajevima oba dela nalaze se znaci ponavljanja.

Tonalni plan forme je simetričan i u krupnim potezima glasi:

a b
||: T — D :|| : D — T :||

Barokni dvodelni oblik

I deo može biti period, naročito u stavovima koji su zadržali više od karaktera igre (npr. menuet, gavota). Nasuprot tome, polifona obrada igara koje su u većoj meri stilizovane (npr. alemanda, žiga) obično isključuje periodičnost strukture, i I deo tada dobija izgled velike proširene rečenice ili niza rečenica, a izgrađen je razvijanjem[1]) jedne kraće početne tematske ideje („čeone teme"). — U njemu se vrši modulacija iz osnovnog u dominantni tonalitet. Ako je osnovni tonalitet molski, modulacija može voditi kako u dominantni mol (eventualno sa završetkom na durskoj tonici sa tzv. „pikardijskom tercom"), tako i u paralelni dur. Umesto završetka u dominantnom tonalitetu mogućan je i poluzavršetak na dominanti osnovnog tonaliteta.

II deo, izgrađen od motivskog materijala I dela, takođe u većini slučajeva nema strukturu perioda. U njemu se obično zapažaju dva odseka. Prvi od njih otpočinje u tonalitetu kojim se završio I deo, i posle modulatornog kretanja kadencira u nekom drugom bliskom tonalitetu (npr. u subdominantnom ili — ako je osnovni tonalitet durski — u paralelnom). Drugi odsek se vraća u osnovni tonalitet.

Odnos završetaka I i II dela

Stari dvodelni oblik ne sadrži reprizu. Međutim, često se sreće (naročito u alemandi i kuranti — vidi npr. te dve igre u Bachovoj Francuskoj

[1]) nem. Fortspinnung = „ispredanje".

sviti G-dur!) *podudaranje krajeva I i II dela.* Naime, isti melodijski i harmonski obrti kojima se I deo završavao u dominantnom (odnosno paralelnom) tonalitetu nalaze se i na kraju II dela, ali transponovani u osnovni tonalitet. (Iz njih će se razviti II tema sonatnog oblika: vidi poglavlje 48.)

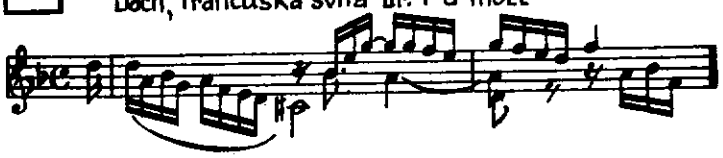
Kod nekih igara (naročito kod sarabande) II deo je dvostruko duži od I, a predvojen je pomenutom kadencom u srodnom tonalitetu u dva odseka iste dužine, tako da se može govoriti o obliku t r o d e l n e p e s m e. Shema može biti **a b c** ili — ređe — **a b a₁**. U ovom drugom slučaju primećuje se nagoveštaj reprize: u času povratka u osnovni tonalitet javlja se početni motiv I dela, ali izmenjen i drukčije razvijen u nastavku. Redak izuzetak predstavlja potpuna repriza u Menuetu II iz Bachove Francuske svite d-moll, čiji je oblik, prema tome, **a b a**. Začetak trodelnosti

Mogu se naći i pojedine igre obrađene u obliku ronda (npr. „Gavotte en rondeau" iz Bachove VI partite za solo-violinu). Najzad, već je spomenuta mogućnost da se u okviru svite obrazuje shema složene pesme (menuet I/II i sl.) ili varijacioni oblik (dubl, čakona).

45. Pregled baroknih igara

Alemanda (allemande) je igra umerenog tempa, u taktu 4/4 sa osminom ili šesnaestinom predtakta. Njen naziv ukazuje na nemačko poreklo.[1]) Većinom je polifono obrađena; neprekidni pokret šesnaestina prelazi iz glasa u glas, čime se u velikoj meri gubi karakter igre. Obično su oba dela dvodelnog oblika jednaka (ili približno jednaka) po dužini i sa sličnim završecima (vidi prethodno poglavlje). Alemanda

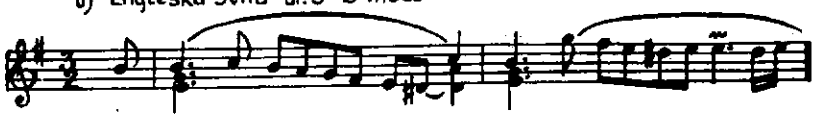
178 Bach, Francuska svita br. 1 d-moll



Kuranta (courante, corrente) je francuskog porekla, umerenog ili brzog tempa, u trodelnom taktu (3/4, 3/2, 6/4, retko 3/8) s predtaktom (najčešće osminom). Omiljeni ritmički efekt koji se u njoj primenjuje sastoji se u neočekivanim smenama 3/2 i 6/4 takta (2 + 2 + 2, odnosno 3 + 3 četvrtine). Te promene nisu naznačene, cela igra se notira u jednoj vrsti takta; čak se dešava da se istovremeno u jednom glasu javlja ritam 3/2, a u drugom 6/4. Drugi deo kurante je slične dužine kao prvi, ili nešto veći. Kurantu često prati dubl. Kuranta

179 Bach:
a) Francuska svita br. 2 c-moll

b) Engleska svita br. 5 e-moll



[1]) Kasnije, u drugoj polovini XVIII veka, alemandom (ili „alla tedesca") nazivana je brza nemačka igra trodelnog takta, preteča lendlera i valcera.

Sarabanda

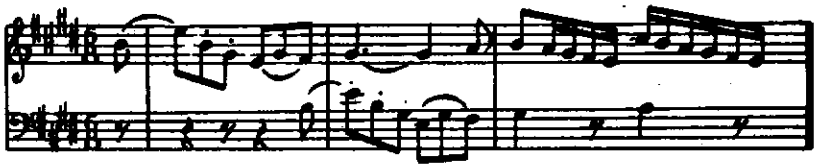
Sarabanda (sarabande, zarabanda) potiče iz Španije. Odlikuje se laganim tempom i trodelnim taktom (3/4 ili 3/2) bez predtakta. Pretežno je homofona, sa širokom melodijskom linijom, katkad bogato iskičenom ornamentima. Uobičajene ritmičke figure su 3/4 ♩ ♩. ♪ i ♩ ♩ (sa karakterističnim zastojem na 2. delu takta), a u kadenci ♩. ♪ ♩ Dok se prvi deo sarabande obično ograničava na 8 taktova, drugi znak ponavljanja obuhvata 16 taktova (tako da nastaje oblik **a b c** ili **a b a**), a ponekad čak i 24 takta. I za sarabandom često sledi dubl.

180 Bach, Francuska svita br. 6 E-dur

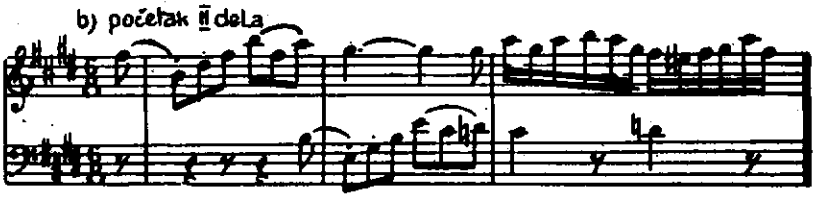
Žiga

Žiga (gigue, giga) je engleskog porekla (jig). Brzog je tempa, trodelnog takta sa malom jedinicom brojanja (najčešće 6/8, 9/8, 12/8, ali i 3/8, 9/16, 12/16 i sl.). Retkost su žige u parnom taktu (npr. 4/4 u Bachovoj Francuskoj sviti d-moll). Čest je predtakt. Obrada je uglavnom polifona; tipični za bachovsku žigu su imitacioni nastupi teme (dvoglasni ili troglasni fugato) na početku I dela oblika, i imitacije iste teme u inverziji kojima počinje II deo. Oba dela su približno jednakih dimenzija.

181 Bach, Francuska svita br. 6 E-dur
a) početak I dela



b) početak II dela



Menuet

Menuet je iscrpno opisan u poglavlju 15.

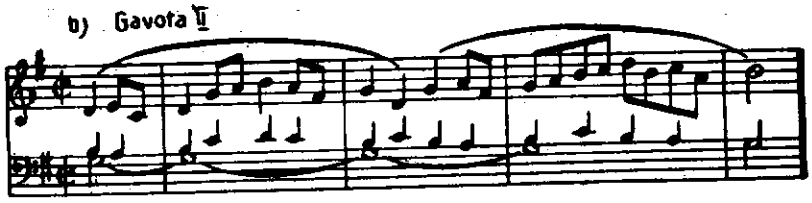
Gavota

Gavota (gavotte) je francuskog porekla, umereno brzog tempa, u taktu 2/2 sa dve četvrtine predtakta. Spada u one stavove svite koji su najviše sačuvali od karaktera igre; odlikuje se gracioznošću i jasnim ritmovima. Često se u sviti javljaju gavota I i II (sa reprizom I). Druga od njih se obično naziva *mizeta* (franc. musette = gajde), jer je izgrađena na orgelpunktu tonike koji imitira gajde (vidi Bachove Engleske svite g-moll i d-moll).

182 Bach, Engleska svita br. 3 g-moll

a) Gavota I

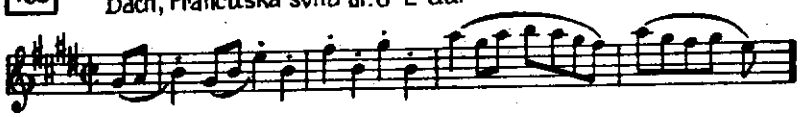
b) Gavota II



Naziv „musette" označavao je i samostalnu igru trodelnog takta i pastoralnog karaktera.

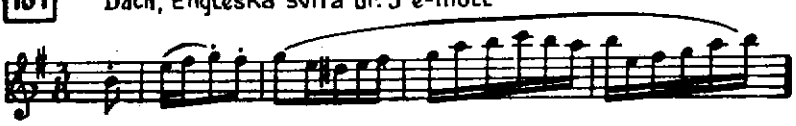
Buré (bourrée) je takođe francuska igra, u brzom 4/4 ili 2/2 taktu sa predtaktom u trajanju jedne četvrtine. Katkad se pojavijuju buré I i II (Bach, Engleske svite A-dur i a-moll). Buré

183 Bach, Francuska svita br. 6 E-dur



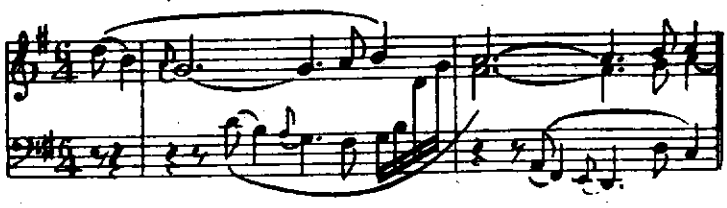
Pomenimo još neke igre, upotrebljavane u svitama Bacha i njegovih savremenika. Francuskog su porekla: *paspjé* (passepied), brzog tempa, u taktu 3/8 s predtaktom; Ostale igre

184 Bach, Engleska svita br. 5 e-moll



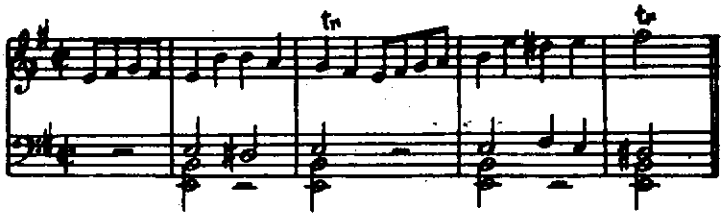
lur (loure — po nazivu jedne vrste gajdi), umerenog tempa, u taktu 6/4 ili 3/4 sa karakterističnim predtaktom od tri osmine;

185 Bach, Francuska svita br. 5 G-dur



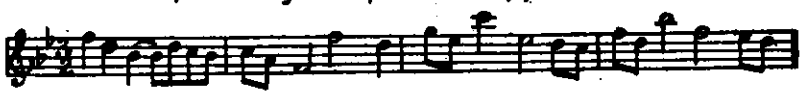
rigodon (rigaudon), nalik na buré po tempu i taktu; *tamburen* (tambourin), brzog tempa, u taktu 2/4 ili 2/2, sa karakterističnim orgelpunktom na tonici;

186 Rameau, Tambourin



kanari (canarie), vrlo slična žigi, sa ritmovima 3/8 ♩.♪♩ i sl.—Iz Engleske potiču *angleza* (anglaise, zvana i française, contredanse), brza igra parnog takta (Bach, Francuska svita h-moll), i *hornpajp* (hornpipe — naziv jednog starog duvačkog instrumenta), u taktu 3/2 sa sinkopama, ređe u 4/4.

187 Händel, Concerto grosso op. 6 br. 7, Hornpipe

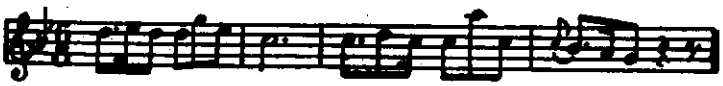


Matlo (matelot) je holandska mornarska igra. — *Poloneza* (vidi Bachovu Francusku svitu E-dur i orkestarsku svitu h-moll) ima doduše trodelan takt, ali joj nedostaje karakteristični ritam pratnje, tipičan za docniju polonezu.

188 Bach, Francuska svita br. 6 E-dur, Poloneza

— *Sičilijana* (siciliano) je italijanska igra pastoralnog karaktera (otuda se sreće i naziv „pastorale"), laganog tempa, u taktu 6/8 ili 12/8; nalazi se ne toliko u svitama koliko u baroknim sonatama (npr. Bachova I partita za violinu solo) i u vokalnoj muzici (npr. altovska arija „Erbarme dich" iz Bachove Pasije po Mateju).

189 Bach, Sonata za flautu i čembalo Es-dur



Italijanskog porekla je i *forlana*, brza igra u taktu 6/8 ili 6/4.

Od još starijih igara (XVI—XVII veka) sreću se ponekad u svitama ili van njih: bas-dans (basse-danse), veoma stara francuska igra; branl (branle), takođe francuska igra, parnog takta, u kojoj se pri igranju pevao refren posle svake strofe; turdion (tourdion) i volta — obe u trodelnom taktu, slične galjardi; metečins (mattachins), verovatno mavarskog porekla. Italijanski termin ballo i nemački Dantz (= igra) označavaju neodređen tip igre parnog takta.

Pojedine od nabrojanih igara epohe baroka mogu se katkad naći i u XIX ili XX veku — u potpuno stilizovanom vidu, uz primenu izražajnih sredstava novijeg doba (pre svega u pogledu harmonije), tako da rezultat može biti veoma udaljen od prvobitnog izgleda tih igara. Ima i čitavih svita inspirisanih baroknim uzorima. Kao primeri mogu poslužiti Grieg („Holberg-svita"), Debussy (svita „Za klavir", „Bergamska svita"), Ravel („Pavana za preminulu infantkinju", svita „Couperinov grob"), Respighi („Stare igre i arije"), Prokofjev (gavota iz „Klasične simfonije", upotrebljena i u baletu „Romeo i Julija"; klavirski komadi), Schönberg (klavirska svita op. 25), Egk („Francuska svita"), Petrassi („Partita" za orkestar), Britten („Simple symphony"), Warlock (svita „Capriol"), Jacob (svita „Denbigh"), a kod nas P. Stojanović, Živković („Svita u klasičnom stilu" za flautu i gudački orkestar), Leskovic („Partita"). Barokne igre u novijoj muzici

46. Novija svita

Barokna svita nestaje iz stvaralačke prakse sredinom XVIII veka. Zamenjuju je oblici (serenada, divertimento i sl.) koji se oslanjaju s jedne strane na nju, a s drugé strane na oblik sonatnog ciklusa, koji se u to isto doba formira, te će stoga biti opisani docnije, u poglavlju 62.

U doba romantizma oblik svite se ponovo javlja u literaturi. Za razliku od barokne, *novija svita* (XIX i XX veka) ne ograničava se na igre, premda ih često sadrži — i to obično igre novijeg doba (valcer i sl.). Nije više uobičajeno ni tonalno jedinstvo, tako karakteristično za baroknu svitu; sada se srednji stavovi većinom nalaze u tonalitetima koji su u bližem ili daljem srodstvu sa osnovnim tonalitetom krajnjih stavova. (Čak nije obavezno ni to da prvi i poslednji stav budu u istom tonalitetu). Delovi novije svite

Od cikličnog oblika sonate (odnosno simfonije) novija svita se razlikuje manje ozbiljnim karakterom, labavijom povezanošću stavova, često i njihovim većim brojem, a i u obliku pojedinih stavova preovlađuju manje forme (pre svega trodelna ili složena pesma). Najveći broj dela iz ove oblasti pisan je za orkestar ili za klavir.

Evo dva primera za sastav novije svite:

Čajkovski, III svita za orkestar: Élégie (G-dur); Valse mélancolique (e-moll), Scherzo (G-dur), Tema con variazioni (G-dur).

Dvoržak, Svita za orkestar op. 39: preludijum (D-dur), polka (d-moll), menuet (B-dur), romansa (G-dur), furijant (d-moll).

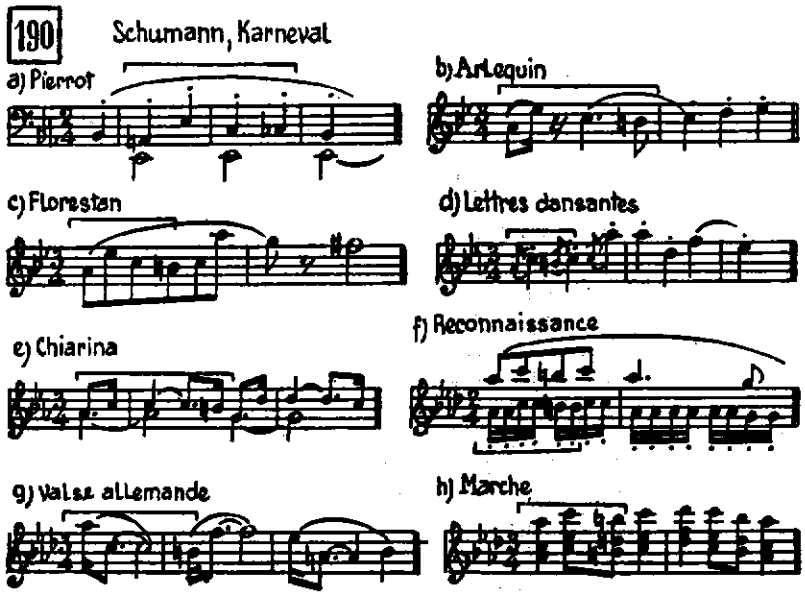
Među prvim autorima novije svite pomenimo Lachnera (koji još rado koristi stilizovane barokne igre), a zatim Schumanna („Leptiri" i dr.), Čajkovskog, Raffa, Dvoržaka, Griega („Holberg-svita"), Musorgskog („Slike sa izložbe"), Saint-Sačnsa („Karneval životinja"), Regera („Svita po Böcklinu"), Suka („Proleće"), Nováka („Slovačka svita"), Debussyja („More", „Dečji kutak", „Za klavir", „Bergamska svita"), Bartóka, Stravinskog, Holsta („Planete"), Prokofjeva („Skitska svita"), Hindemitha („1922"). — Od jugoslovenskih kompozitora dela ove vrste pisali su Dobronić („Jelšonski tonci"), Osterc (Svita za orkestar), Pahor („Istrijanke"), Slavenski („Balkanofonija", „Jugoslavenska svita"), Škerjanc (simfonijski ciklus „Gazele"), Nastasijević („Sabor"), Cipra („Sunčev put" — svita s primenom varijacione tehnike), Ristić („Suita giocosa"), Šivic (Svita za rog i klavir), Lipovšek (Svita za gudače), Devčić („Istarska svita"), Lhotka-Kalinski („Komendrijaši"), Kirigin (Pet stavaka za gudače), Trudić („Prizren"), Bruči („Maskal"), Krek („Mouvements concertants"), Kelemen („Preludio, aria e finale"; „Koncertantne improvizacije"), Matičič (Svita za gudače). Literatura

Kao što se iz naslova gore navedenih dela vidi, mnoge svite imaju *programsku osnovu*, naznačenu naslovom kompozicije, a često i iscrpnije objašnjenu naslovima pojedinih stavova. Sreću se i dela kao što je „Šeherazada" Rimskog-Korsakova, koja se nalazi na granici između svite i pro- Programska svita

gramske simfonije (dva stava imaju sonatni oblik, a sva četiri su povezana tematskom sadržinom, pri čemu teme dobijaju skoro simbolično značenje lajtmotiva).

Schumann, „Karneval"

Zanimljivu kombinaciju varijacija i svite sa programskom podlogom predstavlja Schumannov „Karneval": većina stavova (svi imaju programske naslove) zasnovana je na varijantama melodijskog motiva a-es-c-h odnosno as-c-h. Evo nekoliko njegovih preobražaja:



Svite iz scenske muzike

Česte su u novije doba svite sastavljene od *fragmenata scenske muzike*, podešenih za koncertno izvođenje. To mogu biti odlomci iz *muzike za dramu* (Bizet, „Arlezijanka"; Grieg, „Peer Gynt", „Sigurd Jorsalfar"; Kodály, „Háry János"), iz *baleta* (Čajkovski, „Ščelkunčik"; Stravinski, „Žar-ptica", „Petruška"; Prokofjev, „Romeo i Julija"; kod nas Hristić, „Ohridska legenda"), iz *opere* (Busoni, „Izbor neveste"; Berg, „Lulu"; Hindemith, „Slikar Mathis" i „Harmonija sveta" — zvane obično simfonijama; kod nas Konjović, „Simfonijski triptihon" iz „Koštane"), pa čak i iz filmske muzike (Prokofjev, „Poručnik Kiže").

P r i m e d b a. Sa svitom ne treba zameniti s l o b o d n i c i k l u s, tj. zbirku komada pod zajedničkim naslovom, koji se mogu izvoditi pojedinačno (pa se obično tako i izvode), što kod svite nije uobičajeno. Takvi su ciklusi, npr., Schumannove „Dečje scene"; Lisztove „Godine hodočašća"; Griegovi „Lirski komadi"; Bartókov „Mikrokosmos"; „Sarkazmi" i „Visions fugitives" od Prokofjeva. Ima, međutim, ciklusa koji predstavljaju organsko jedinstvo, blagodareći brižljivo odmerenim i raspoređenim kontrastima, tako da njihovo izvođenje u celini pruža naročitu draž (npr. preludijumi Chopina ili Debussyja).

VII

SONATA

47. Pregled sonatnog oblika

Sonatni oblik i sonatni ciklus

Današnje značenje naziva *sonata* (od ital. suonare, sonare = svirati) ustaljuje se u vreme bečkih klasičara — u drugoj polovini XVIII veka. Od tog doba pod sonatom se podrazumeva *ciklična kompozicija*, sastavljena po pravilu od *tri* stava (brz, lagan, brz) ili *četiri* stava (brz, lagan, menuet ili skerco, brz). Prvi od njih ima tzv. *sonatni oblik*. Potrebno je, dakle, razlikovati sonatni ciklus od sonatnog oblika (tj. forme prvog stava sonatnog ciklusa).

Oblik *sonatnog ciklusa* svojstven je ne samo sonatama za 1—2 instrumenta već i delima za kamerne ansamble, kao i simfonijama, a u nešto izmenjenom vidu i koncertima.

Delovi sonatnog oblika

Klasični *sonatni oblik* predstavlja najizrađeniji formalni tip homofonog stila. Čine ga tri odseka:

1) *ekspozicija*: izlaganje *dveju tema*, koje međusobno *kontrastiraju tematski i tonalno* (I tema je u osnovnom, a II najčešće u dominantnom ili — ako je osnovni tonalitet molski — u paralelnom tonalitetu);

2) *razvojni deo*: *razrada tematskog materijala* iz ekspozicije, na nestabilnoj (modulatornoj) harmonskoj osnovi;

3) *reprizа*: pojava *obeju tema u osnovnom tonalitetu*.

Prema tome, može se povući paralela između sonatnog oblika i trodelne pesme (a b a_1). Međutim, sonatni oblik predstavlja naročiti tip trodelnosti, za koji je bitno:

a) postojanje dveju tema (sonata se stoga naziva *bitematskim* oblikom, tj. oblikom sa dve teme);

b) tonalni kontrast tema u ekspoziciji i njihovo tonalno jedinstvo u reprizi.

48. Istorijat sonate

Prve kompozicije pod imenom sonate javljaju se još oko 1600. godine, ali nemaju nikakve sličnosti sa budućom klasičnom sonatom. Naziv *sonata* je prosto označavao kompoziciju za gudačke ili duvačke instrumente — bez obzira na njen oblik, za razliku od *tokate* (kompozicije za instrument s dirkama, prvenstveno orgulje) i *kantate* (vokalne kompozicije).

Ishodište razvoja: vokalni oblici renesanse

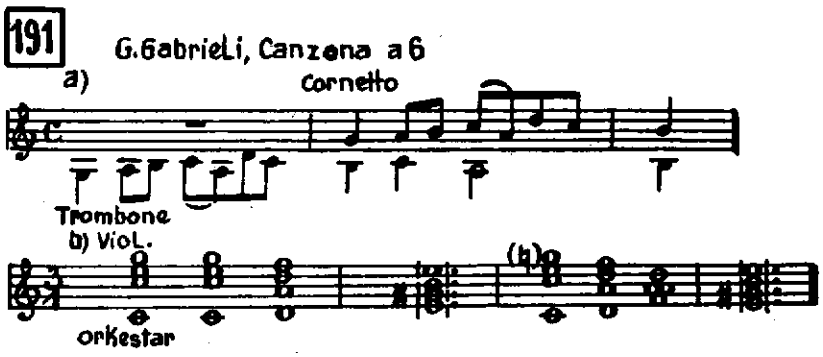
Duga razvojna linija koja vodi do formiranja sonate polazi od vokalnih oblika XVI veka. Kao što je već rečeno u poglavlju 28, ove polifone horske kompozicije sastojale su se iz niza odseka, od kojih svaki imitaciono razrađuje zasebnu temu, a pojedini od njih mogu biti i homofoni. Oblici duhovne muzike (motet) ograničavaju se na kontraste između tema, kao i između polifonih i homofonih odseka; svetovni oblici (madrigal, chanson) pokazuju veću slobodu u građi, primenjujući ponavljanje pojedinih odseka, refrene, kao i kontraste u tempu i vrsti takta.

Prilikom prenošenja ovih vokalnih oblika na instrumente, od moteta nastaje ričerkar, koji se smanjivanjem broja tema (a povećavanjem odseka) razviju najzad u fugu sa jednom temom (vidi poglavlje 28). Taj put, dakle, vodi iščezavanju kontrasta u korist tematskog jedinstva.

Rana barokna sonata (kancona)

Nasuprot tome, instrumentalni potomci svetovnih vokalnih oblika zadržavaju, pa i pojačavaju, kontraste između pojedinih odseka forme. Takve kompozicije, zvane *sonata* ili *kancona* (canzona da suonar, tj. „pesma za sviranje") naročito su negovane u Veneciji oko 1600. godine; najznačajniji njihov autor je Giovanni Gabrieli. Pisane su za orkestar,[1]) često podeljen u grupe koje naizmenično sviraju (princip poznat iz venecijanske horske muzike), kao što je slučaj u Gabrielijevoj „Sonata pian e forte", nazvanoj tako zbog efektne primene dinamičkih kontrasta. Oblik je obično izgrađen naizmeničnim ponavljanjem dvaju odseka koji međusobno kontrastiraju (lagan — brz tempo, parni — neparni takt, homofonija — polifonija). Prilikom ponavljanja vrši se variranje jednog ili oba odseka, npr. **a b** a_1 **b** a_2 **b** Coda ili **a b** a_1 b_1 a_2 b_2 Coda i sl. Neke docnije kompozicije ove vrste imaju čak po 10 i više delova.

Evo dveju glavnih tema jedne Gabrielijeve kancone:



Sem orkestarskih kancona svečanog, pompeznog karaktera postoje i kancone za mali ansambl (kod Gabrielija: 3 violine i bas ad libitum), u kojima se već ogleda uticaj novog monodijskog stila. Od njih vodi put dalje ka tzv. crkvenoj sonati (vidi dalje): broj odseka se smanjuje, njihove dimenzije uvećavaju a kontrasti između njih pooštravaju, sve dok se kancona ne raspadne u 4—5 odvojenih stavova.

Crkvena sonata

Crkvena sonata (sonata da chiesa — izgov. kjêza), proizišla iz venecijanske sonate odnosno kancone, formira se u Italiji tokom XVII veka.[2]) Njen izgrađeni oblik je ciklus od četiri stava (lagan, brz, lagan, brz):

[1]) Postoje i kancone za orgulje, koje se više bliže tipu ričerkara (str. 100).

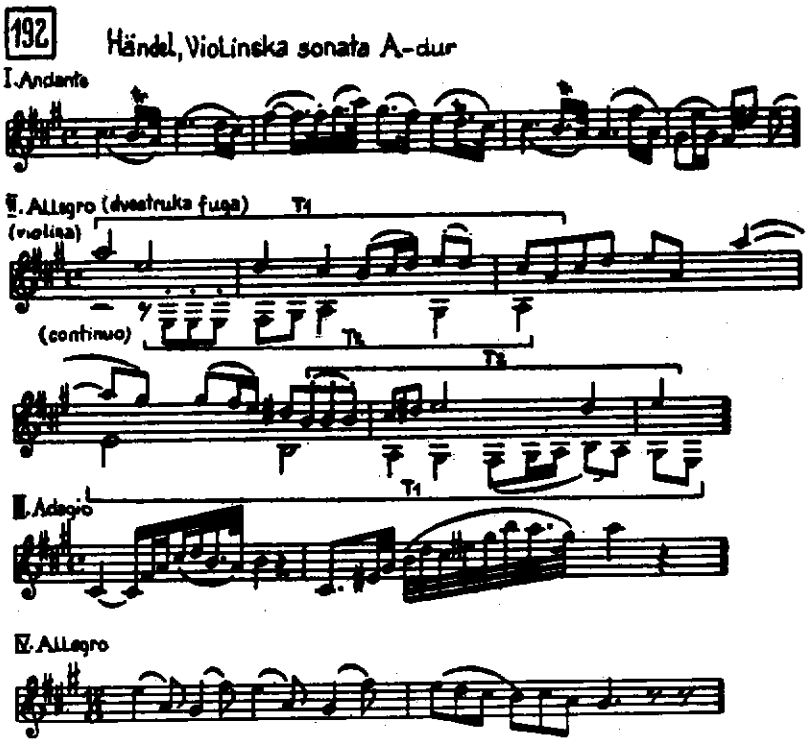
[2]) Prvu solo-sonatu za violinu i kontinuo napisao je B. Marini još 1617, a prvu trio-sonatu S. Rossi čak 1613! U izgrađivanju tipa crkvene sonate učestvovali su T. Merula, Cazzati, Legrenzi, G. B. Vitali.

I Grave — ozbiljnog, svečanog karaktera;

II Allegro — fugiran, tj. počinje imitacionim nastupima teme kao ekspozicija fuge, ali srednji (modulatorni) deo obično sadrži mesto teme samo motivski rad i sekvence. Ređe ovaj stav ima oblik potpune fuge (npr. kod Bacha);

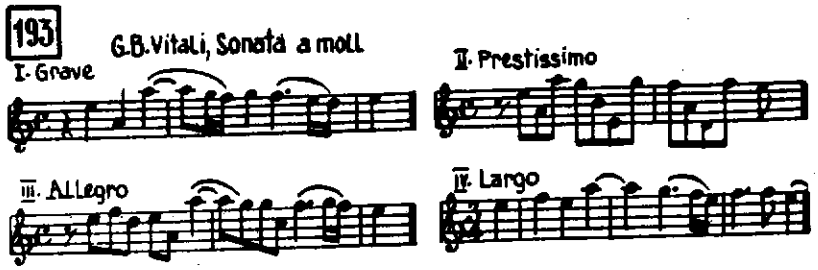
III Andante ili Adagio — obično u trodelnom taktu i blizak po karakteru sarabandi ili sičilijani. Većinom je i u novom tonalitetu, dok su svi ostali stavovi u osnovnom;

IV Allegro — često srodan karakteru žige.



Prvi stav se često završava polukadencom na dominanti, tako da se na njega neposredno nadovezuje II stav. Slično se može dogoditi na prelazu iz III u IV stav. Interesantan primer je Tartinijeva sonata „Đavolji triler", u kojoj su III i IV stav tako reći međusobno isprepleteni, jer se triput smenjuju Grave i Allegro.

Nije retkost da teme različitih stavova pokazuju melodijsku sličnost (princip poznat iz nemačke svite):



Kod starijih autora (Corelli) sreću se i sonate od 5 stavova: tada u gornju shemu treba umetnuti kao treći stav još jedan Allegro ili kratak Grave.

Najveći deo baroknih sonata pisan je bilo za violinu s pratnjom kontinua (čembalo uz eventualni dodatak gudačkog basa; vidi primedbu pri dnu str. 125), bilo za dve violine i kontinuo (*trio-sonate*). Sreću se i sonate za druge instrumente (npr. flautu), kao i sonate za violinu solo bez kontinua (Bach).

Kamerna sonata

Za iste instrumentalne sastave pisane su i kompozicije poznate pod nazivom *kamerna sonata* (sonata da camera), koje po obliku nisu ništa drugo do barokna svita — niz igara.

Npr. Corellijeva sonata e-moll sadrži sledeće stavove: Preludio, Allemanda, Sarabanda, Giga. — Od 6 Bachovih sonata za violinu solo I, III i V (g-moll, a-moll, C-dur) pripadaju tipu crkvene sonate, a ostale su kamerne sonate odnosno partite (h-moll, d-moll, E-dur).

Oba ova tipa barokne sonate mogu se kombinovati: poslednji stavovi crkvene sonate mogu predstavljati igre (kao što je već rečeno), a kamerna sonata se često ograničava na 4 stava, sa istim rasporedom tempa kao u crkvenoj, tako da fugirani II stav ostaje jedina karakteristika crkvene sonate.

Najznačajniji kompozitori obeju pomenutih vrsta sonata su Corelli, G. B. Vitali, Vivaldi, J. S. Bach, Händel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Veracini, Leclair i drugi.

Sonata za instrumente s dirkama

Kuhnau je prvi preneo sonatu na čembalo, često odstupajući pri tome od uobičajene četvorostavne sheme, kako u zbirci od 7 sonata zvanoj „Frische Klavierfrüchte" („Sveži klavirski plodovi"), tako — u još većoj meri — i u „Biblijskim sonatama", gde programska sadržina određuje broj, raspored i karakter stavova.

Bachove orguljske sonate rađene su u striktnoj troglasnoj polifoniji, te se stoga često označavaju kao „trio-sonate" (za doba baroka nije merodavan broj izvođača, već broj glasova!). Imaju tri stava (brz, lagan, brz), kao i još neke Bachove sonate (npr. za flautu i čembalo). Isti broj i redosled stavova naći ćemo docnije u klasičnoj sonati.

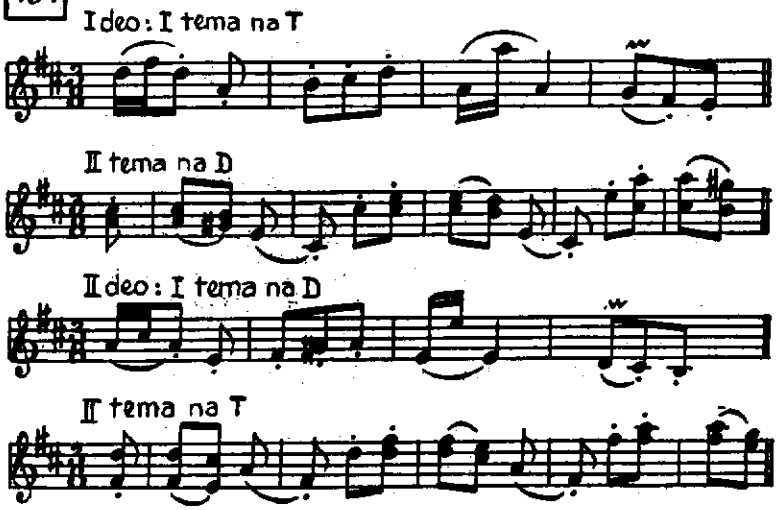
Scarlattijeva sonata

Značajan udeo u razvoju koji vodi do klasičnog sonatnog oblika ima Domenico Scarlatti svojim mnogobrojnim delima za čembalo. Ona se danas obično nazivaju sonatama, premda ih je autor zvao „Esercizi" (ital. — vežbe, etide, s obzirom na klavirsko-tehničke probleme sadržane u njima). To su kompozicije u *jednom stavu*, čiji se dvodelni oblik oslanja na formu igara iz barokne svite. Oba dela imaju znakove ponavljanja. — Iz poglavlja 44 je poznato da u igrama (naročito u alemandi) mogu završni taktovi I i II dela biti tematski jednaki (prvi put u dominantnom,[1]) drugi put u osnovnom tonalitetu). U *Scarlattijevom sonatnom obliku* ovaj završni odsek, koji se transponovan ponavlja, duži je i samostalniji, a obično sadrži i nov tematski materijal, tako da se može smatrati kao *II tema*.

Prema tome, *prvi deo* Scarlattijevog dvodelnog oblika sadrži I temu u osnovnom i II temu u dominantnom tonalitetu. Ovakav harmonski odnos dveju tema predstavlja osnovu ekspozicije docnijeg klasičnog sonatnog oblika. (Između I i II teme nalazi se kraći modulatorni prelaz, a posle II teme često sledi kratak zaključni odsek koji kadencira u tonalitetu II teme.) — U *drugom delu* se pojavljuje motivski materijal I teme na dominanti, eventualno uz modulacije u bliske tonalitete, a zatim II tema u osnovnom tonalitetu. I ovde vidimo elemente budućeg klasičnog sonatnog oblika: obrada I teme sa modulacijama odgovara kasnijem razvojnom delu, a pojava II teme u osnovnom tonalitetu predstavlja nepotpunu repriz (dok će u zrelom sonatnom obliku repriza sadržati obe teme na tonici).

[1]) Kod kompozicija u molu I deo češće modulira u paralelni nego u dominantni tonalitet. Ova primedba se odnosi i na Scarlattijev sonatni oblik.

194 Scarlatti, Sonata D dur



Polovinom XVIII veka otpočinje formiranje *klasične sonate*, kako u pogledu oblika I stava, tako i u pogledu sastava sonatnog ciklusa. Radikalno napuštanje polifonije ide ukorak sa sve većim značajem koji stiču sonate za klavir, nasuprot pretežno violinskoj literaturi baroka. Istovremeno se oblik klasične sonate primenjuje i na dela za kamerne sastave (trio, kvartet itd.) i za orkestar (simfonija).

Nastanak klasičnog sonatnog oblika

Scarlattijev dvodelni sonatni oblik, čija je repriza sadržavala samo II temu, pretvara se sada u trodelni klasični sonatni oblik: repriza se upotpunjuje izlaganjem najpre I, a zatim i II teme u osnovnom tonalitetu, tako da postaje samostalan treći deo oblika. Time i obrada I teme, kojom je počinjao drugi deo Scarlattijevog oblika, postaje zaseban odsek — razvojni deo. Iz drugog dela Scarlattijevog oblika razvili su se, dakle, drugi i treći deo klasičnog sonatnog oblika, što se vidi i po upotrebi znakova ponavljanja. Naime, sve do vremena Beethovena klasični sonatni oblik će zadržati — kao uspomenu na svoje poreklo — dva znaka ponavljanja: ekspozicija se ponavlja za sebe, a razvojni deo i repriza zajedno.[1])

Na uvođenje reprize I teme u sonatnom obliku uticalo je i ponavljanje početne teme u osnovnom tonalitetu pri završetku I stava baroknog koncerta (vidi str. 176).

I drugim putem se može doći od starog dvodelnog oblika do sonatnog oblika: u ranim sonatama ima početnih stavova u čijem se prvom delu još nisu diferencirale I i II tema, ali je trodelnost već jasno izražena: treći deo je potpuna repriza prvog (uz potrebne tonalne izmene). Ovaj oblik možemo označiti kao „monotematski", nasuprot „bitematskom" klasičnom sonatnom obliku.

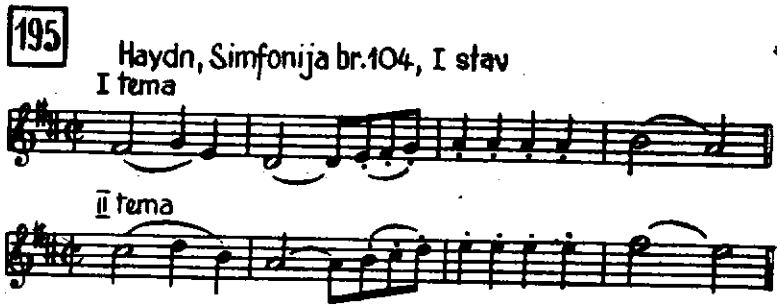
Bane primere u kojima se već nazire struktura klasičnog sonatnog oblika mogu pružiti npr. trio-sonate Pergolesija.

Sonatni oblik bez tematskog kontrasta

Nije retkost da se u već formiranom klasičnom sonatnom obliku II tema zasniva na motivskom materijalu I teme, malo — a katkad i nimalo — izmenjenom, samo transponovanom u dominantni tonalitet. Primeri za to sreću se kod Ph. E. Bacha, Clementija, a naročito kod Haydna.

---

[1]) Uporedi sa ||: a :|| : b a : || u trodelnoj pesmi!



Docnije (kod Mozarta, Beethovena) tematski kontrast postaje isto tako bitna odlika sonate kao i tonalni kontrast.

Muzički sadržaj, koji je kod prvih kompozitora „galantnog", tj. homofonog stila još veoma jednostavan (sonate Galuppija, Pescettija, Paradisija, simfonije Sammartinija i drugih), produbljava se tokom vremena; naročita zasluga pripada Haydnu za uvođenje ozbiljne tematske razrade u razvojni deo.

Načinimo shematski pregled razvitka sonatnog oblika:

Igre u sviti:

‖ : T — D ‿ : ‖ : D — T ‿ : ‖

eventualno: završni odsek na D — isti završni odsek na T

Scarlattijev sonatni oblik:

‖ : I tema (T) II tema (D) : ‖ : materijal I teme (D + modulacije) II tema (T) : ‖

Klasični sonatni oblik:

‖: I tema (T) II tema (D) : ‖ : rad s materijalom obeju tema, modulacije : ‖ I tema (T) II tema (T) : ‖

ekspozicija — razvojni deo — repriza

Nastanak sonatnog ciklusa

Broj stavova u sonatnom ciklusu varira polovinom XVIII veka između 2 i 4, ali su najčešća dela u 3 stava (brz, lagan, brz). Uzor za oblikovanje ovakvog ciklusa ne pružaju toliko barokne sonate koliko oblici kod kojih se još oko 1700. godine ustaljuje pomenuti raspored tema: Vivaldijev koncert i italijanska uvertira (koja ima naročit značaj za razvoj simfonije).

Primer za analizu Scarlattijevog sonatnog oblika vidi u Prilogu br. 10.

49.—54. *Klasični sonatni oblik*

49. Odnos tema u sonatnom obliku

Za zreli sonatni oblik klasične epohe tipičan je, kao što je već rečeno, dvojaki kontrast I i II teme:

Tematski i tonalni kontrast

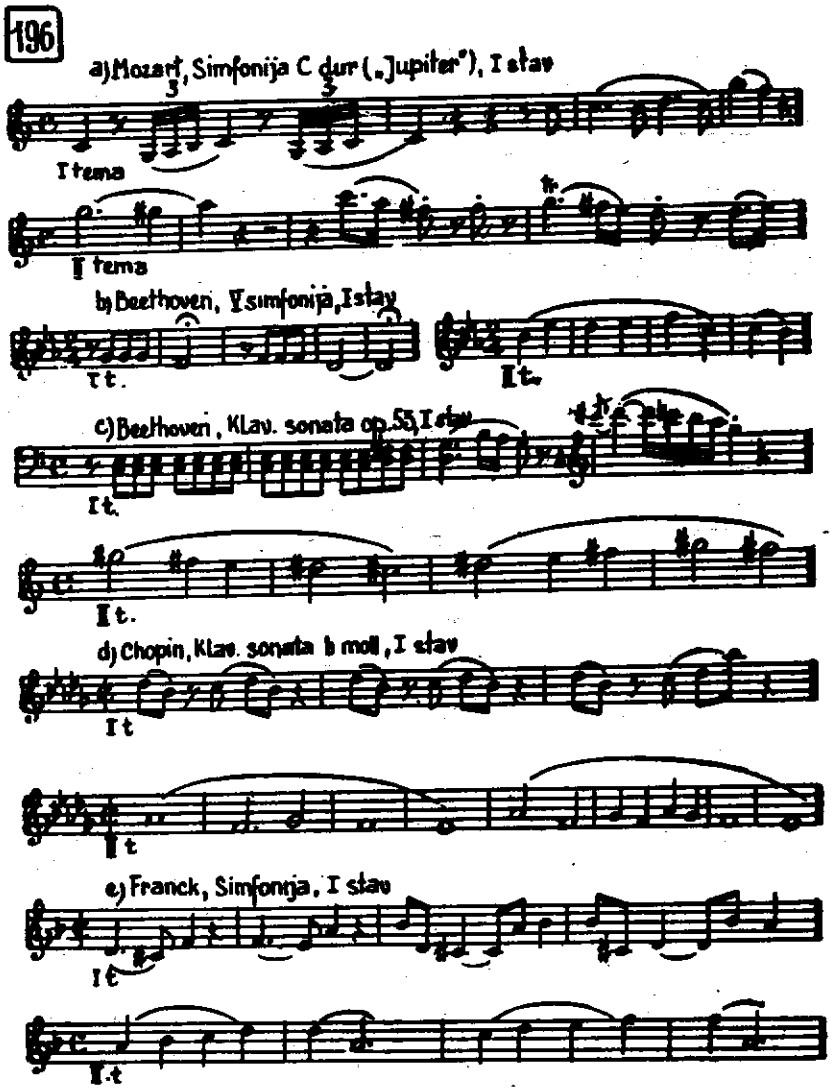
a) kontrast u *tematskom sadržaju i karakteru* (vidi dalje),

b) kontrast *tonaliteta* u ekspoziciji (vidi str. 148).

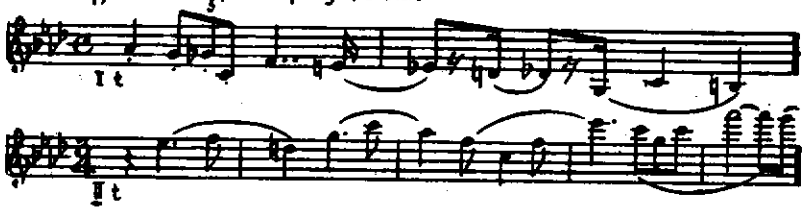
U velikom broju sonata I tema se odlikuje energičnim, *dramatskim* izrazom, postignutim pomoću oštrih, pregnantnih ritmova, reljefnih, uglastih melodijskih kontura, suprotstavljanja različitog motivskog materijala, dinamičkih kontrasta itd. Nasuprot tome, za II temu je karakteristična *lirska* sadržina, mekoća i raspevanost melodijske linije.

Karakter tema

196

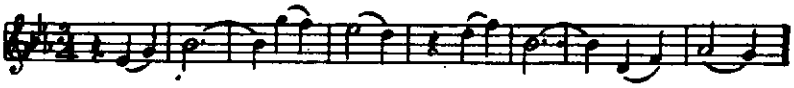


f) Šostakovič, I simfonija, I stav

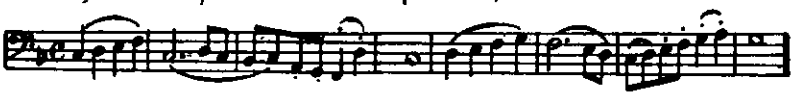


Ipak, ovakav odnos tema ne predstavlja opšte pravilo. Sreću se i široke, mirne I teme — epskog, čak idiličnog ili pastoralnog karaktera (čest slučaj kod Brahmsa):

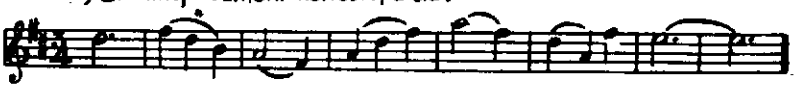
197 a) Mozart, Simfonija Es-dur, I stav



b) Beethoven, Gudački kvartet op 59 br.1, I stav

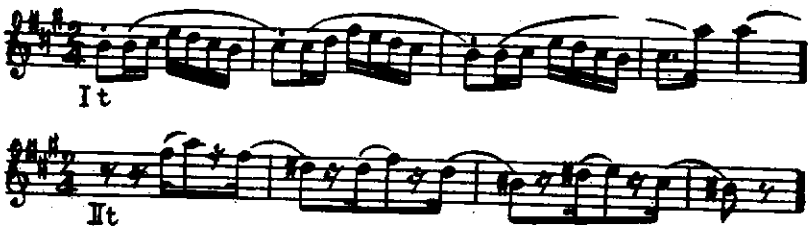


c) Brahms, Violinski koncert, I stav

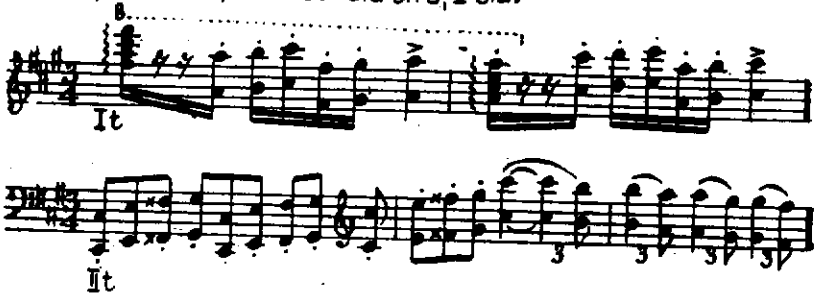


S druge strane, nije isključeno da se u II temi katkad jave skercozni ili čak dramatski elementi:

198 a) Beethoven, VII simfonija, IV stav



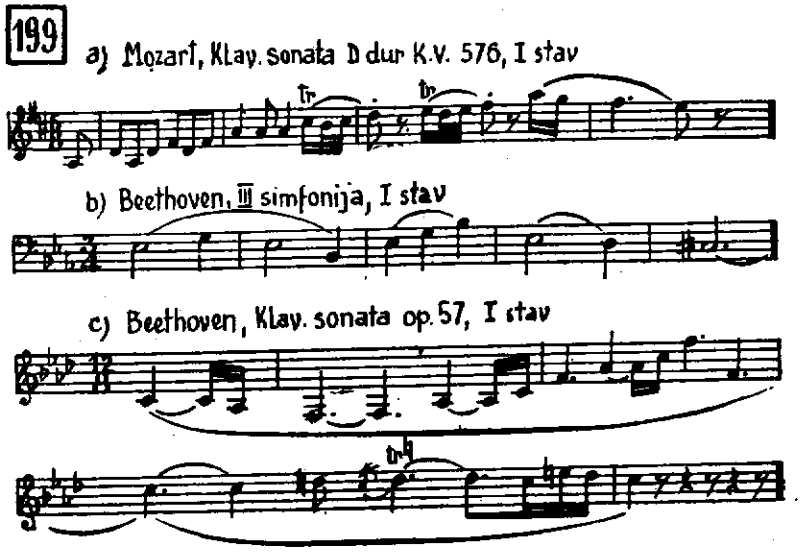
b) Brahms, Klav sonata br. 2, I stav



U oba ova slučaja kontrast između tema biva ublažen.

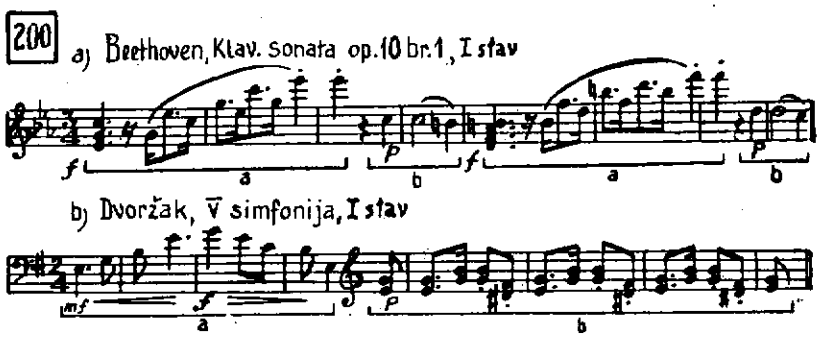
Epoha bečke klasike rado upotrebljava teme izgrađene na *razloženom trozvuku*, čime se često postiže utisak elementarne snage. U docnije doba taj stariji tip tema postaje sve ređi.

199



Veoma pogodne su za razradu teme koje već u sebi sadrže *motivske i dinamičke suprotnosti*:

200



Snažni kontrasti između I i II teme postaju naročito značajni kod Beethovena, pre svega u njegovom ranom i srednjem stvaralačkom razdoblju. Njegove teme su često do te mere profilirane, individualizovane i suprotstavljene jedna drugoj da ih rado upoređuju sa dramskim ličnostima, a čitav sonatni oblik sa dramom u kojoj se te ličnosti pojavljuju, stupaju u konflikt (kontrast tema u ekspoziciji), iz čega se rađa razvoj dramskog zbivanja (razvojni deo), da najzad dovede do raspleta (repriza sa obe teme u osnovnom tonalitetu).

Dramatski element u sonatnom obliku

Na taj način sonata, vrhunski oblik instrumentalne muzike oko 1800. godine, predstavlja antipod fugi, najsavršenijem obliku u doba oko 1700. Razlika nije samo u suprotnosti homofonije i polifonije. Za fugu je karakteristično jedinstvo tematskog sadržaja i atmosfere (ni u fugi sa više tema ono nije narušeno, jer se teme uzajamno dopunjuju i predviđene su za spoj u istovremeno zvučanje); za sonatu — dualizam, sukob tematskih

protagonista, tonska drama. U fugi — srednjovekovni pogled na nepromenljivi, harmonični kosmos; u sonati — slika protivrečnosti i borbe u psihi modernog čoveka.

Međutim, već kod kasnog Beethovena počinje izvesno ublažavanje kontrasta u sonatnom obliku: sukob se preobražava u smireni, uzvišeni izraz (uočiti čestu upotrebu fuge u njegovim poznim delima!). I kod romantičara se može sresti slična pojava, ali je uzrok drugačiji: čvrsta arhitektonika klasike ustupa mesto subjektivnom izrazu, slikanju, dočaravanju određenog raspoloženja. U novije doba složenost harmonskog jezika (koja ide sve do napuštanja funkcionalnosti i tonaliteta) smanjuje značaj tonalnih kontrasta, tako da tematski kontrasti ponovo dolaze u prvi plan.

50. Ekspozicija

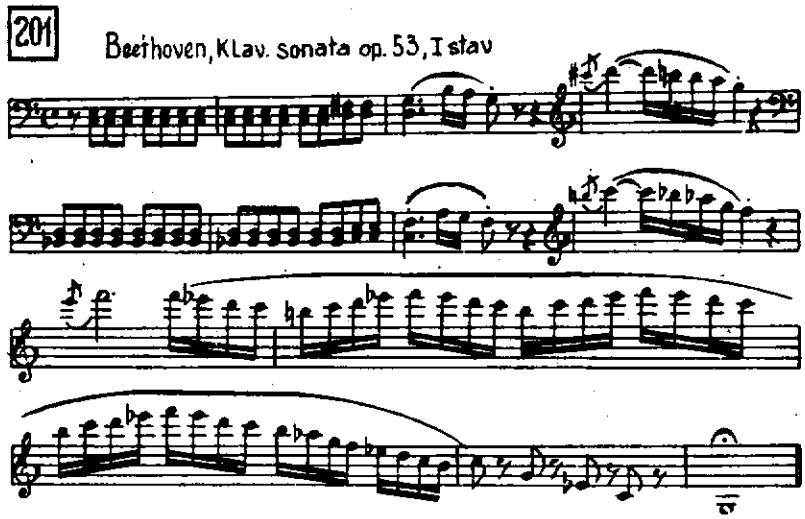
Ekspozicija je prvi deo sonatnog oblika, posvećen izlaganju tematskog materijala.

I tema: *I tema* (glavna tema), čiji je karakter u prethodnom poglavlju opisan, ispunjava početni odsek ekspozicije. Po obliku može biti raznovrsna, ali obično nije suviše simetrična, zaokružena celina, s obzirom na to da predstavlja tek početak daljeg razvoja, kondenzovan materijal koji će docnije biti podvrgnut razradi.

Napomena. Primeri koje ćemo navoditi u ovom i u sledećim poglavljima (51—54) odnose se na prve stavove pomenutih dela, ukoliko ne bude drukčije naznačeno.

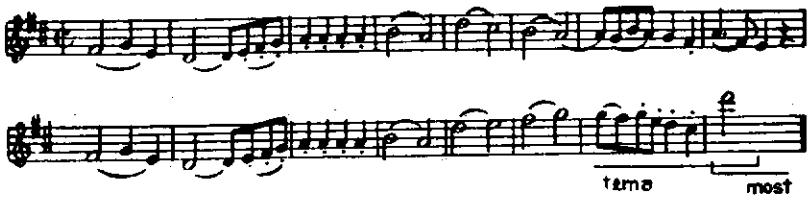
Glavne mogućnosti za oblik I teme jesu:

— oblik a) *Velika rečenica* — veoma čest slučaj. Beethoven je rado gradi na način opisan na str. 32 : 2 + 2 + 4 takta (klavirske sonate op. 2 br. 1 — vidi primer 53; op. 14 br. 2) ili čak 4 + 4 + 8 taktova (klavirska sonata op. 57). Još su češći nepravilni sklopovi (Beethoven: klavirske sonate op. 2 br. 3 i op. 53, I i II simfonija).



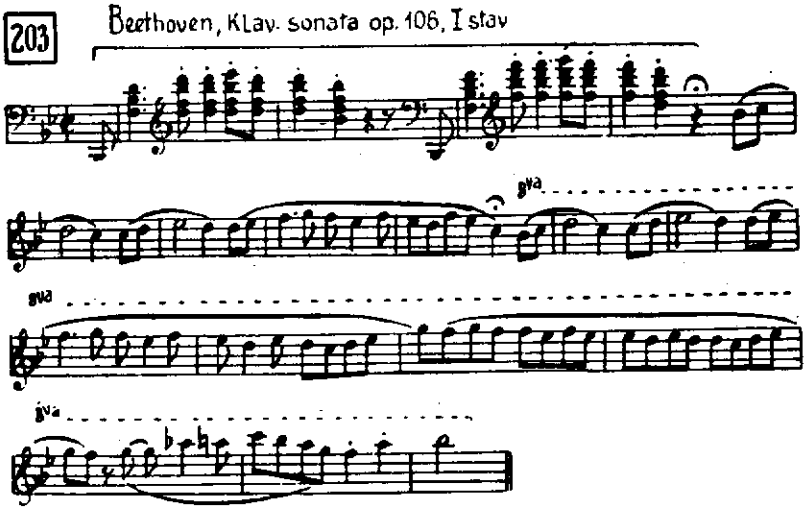
b) *Period pravilan* (Beethoven, klavirska sonata op. 10 br. 1, III stav) ili — češće — proširen (Beethoven, VIII simfonija; u Brahmsovoj IV simfoniji tema u vidu perioda dostiže ogroman raspon od 45 taktova).

202 Haydn, Simfonija br 104, I stav



c) Katkad se pred „jezgrom" teme (rečenicom ili periodom) nalazi neka vrsta uvoda (dvotakt, ponovljen dvotakt i sl.), kao kakav „motto", koji se ipak mora smatrati kao nerazdvojni sastavni deo teme, utoliko pre što je to obično njen najizrazitiji deo („glava teme"). Primeri kod Beethovena: V simfonija, klavirske sonate op. 7, op. 10 br. 2, op. 106.

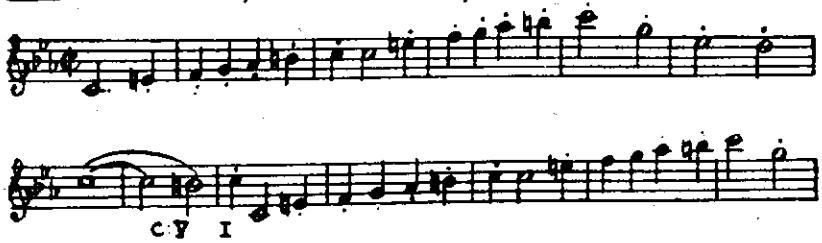
203 Beethoven, Klav. sonata op. 106, I stav

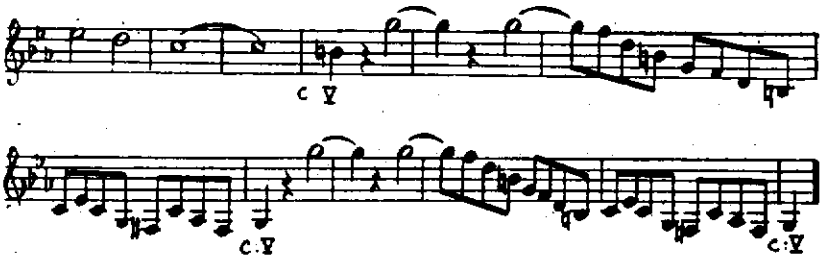


Kod teme u vidu perioda „motto" se može nalaziti ispred obe rečenice (vidi Beethovenovu klavirsku sonatu op. 31 br. 2, interesantnu po tome što između „motta" i ostatka teme postoji kontrast u tempu!).

d) *Niz rečenica* takođe je čest tip teme. Može biti tematski homogen (Beethoven, klavirska sonata op. 13),

204 Beethoven, Klav. sonata op 13, I stav

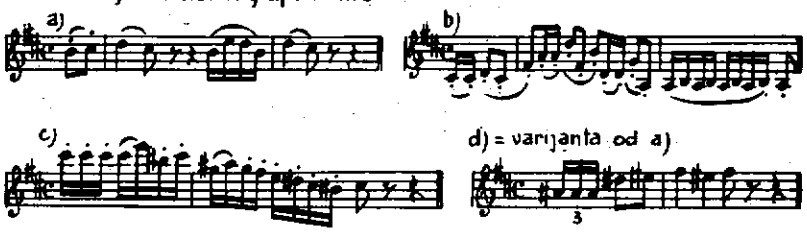




ili izlagati raznovrstan motivski materijal, tako da (kod šire koncipiranih tema) nastaje

e) *Grupa I teme*, tj. tematski kompleks od više odseka razne sadržine, sa razradom motivskog materijala (Čajkovski, VI simfonija). Time može nastati gradacija koja vodi u izlaganje početnog odseka teme, tako da čitav kompleks dobija konture *trodelne pesme*, premda nema njenu uravnoteženost i zaokruženost (Beethoven, VII simfonija; Čajkovski, IV i V simfonija).

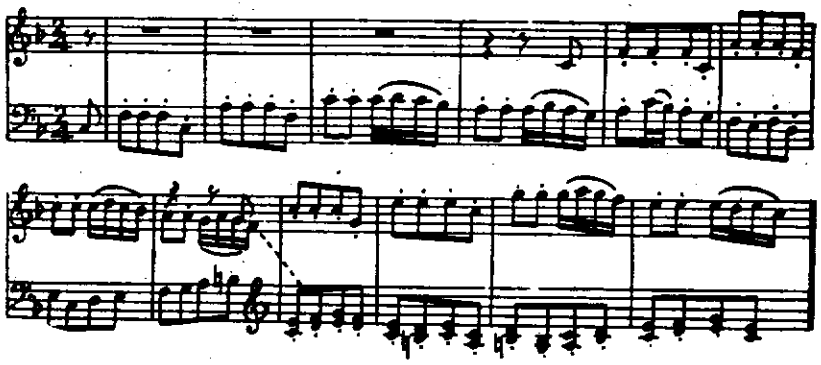
205 Čajkovski, VI simfonija, I stav
glavni motivi grupe I teme:



f) *Dvodelna pesma* — retko se primenjuje, zbog svoje zaokruženosti, i to uglavnom u laganim i završnim stavovima sonatnog ciklusa (Mozart, finale Simfonije g-moll; Beethoven, lagani stav klavirske sonate op. 2 br. 1, finale VII simfonije).

g) *Teme polifone građe*, sa imitacijama u vidu fugata (Beethoven: lagani stav I simfonije, finale klavirske sonate op. 10 br. 2 i gudačkog kvarteta op. 59 br. 3; vidi i str. 162!).

206 Beethoven, Klav. sonata op. 10 br. 2, III stav



U harmonskom pogledu za I temu je bitna *tonalna stabilnost*: ona se cela nalazi u osnovnom tonalitetu, ili ovaj bar preovlađuje. Kod većih grupa I teme (tip **e**) dolazi do modulacija, ali se osnovni tonalitet zatim uspostavlja pri završetku tematskog kompleksa. — tonalitet

Tema se često završava ubedljivom *kadencom*, obično na T ili D osnovnog tonaliteta, tako da je jasno razgraničena od mosta koji za njom sledi — bilo da se most „lančano" nadovezuje na temu (Haydn, Londonska simfonija D-dur br. 104 — vidi primer 202; Beethoven, I simfonija), bilo da je tema izdvojena još i pomoću pauza (Beethoven, klavirska sonata op. 10 br. 1). Ima, međutim, i tema koje neosetno prelaze, „prerastaju" u most. — završetak

---

Most je prelazni odsek koji povezuje I i II temu, ublažavajući njihov kontrast. Kod starijih autora (Haydn, Mozart) to je često samo običan međustav od tematski beznačajnih figura i pasaža, dok mu Beethoven rado daje veću tematsku izrazitost. Most:

Tematska sadržina mosta može biti različita: — tematski sadržaj

a) U mostu se obrađuje *materijal iz I teme* (najčešći slučaj). Često je početak mosta bezmalo jednak početku teme, kao da će se obrazovati period, ali se u nastavku drukčije razvija i otpočinje da modulira (Mozart, simfonije g-moll i C-dur „Jupiter"; Beethoven, II simfonija i klavirska sonata op. 53). Klasičari rado daju ovaj početak mosta u forte, kao kontrast piano izloženom početku I teme.

b) Materijal mosta je *nov*. U tom slučaju on obično nije odviše izrazit, da ne bi oslabio efekt pojave II teme (retkost predstavlja Beethovenova klavirska sonata op. 10 br. 1 sa svojim tematski veoma značajnim mostom — vidi primer 70 b).

c) Završetak mosta *nagoveštava II temu* (Beethoven, klavirska sonata op. 2 br. 2; Čajkovski, klavirski koncert b-moll).

Posrednička uloga mosta najjasnije se ispoljava na harmonskom polju: u mostu se vrši *modulacija u tonalitet u kome će nastupiti II tema*. Modulacija može biti izvedena direktnim ili — još češće — obilaznim putem. Naročito je tipična modulacija koja vodi do *dominante novog tonaliteta*; kraći zastoj na ovoj dominanti, npr. u vidu orgelpunkta, priprema pojavu II teme na tonici novog tonaliteta. — harmonski sadržaj

(Primer: u sonati C-dur II tema se nalazi u G-duru, koji se priprema pomoću akorda d-fis-a).

Priprema II teme može katkad biti izvedena i pomoću istoimenog tonaliteta (Beethoven, klavirska sonata op. 53: kraj mosta je u e-mollu, a II tema u E-duru) ili pomoću dominante paralelnog mola (klavirska sonata op. 10 br. 2: dominanta a-molla pred II temom u C-duru!).

Kod Haydna, Mozarta i u ranim Beethovenovim delima (npr. I simfonija) sreće se i stariji, jednostavniji tip mosta, koji ne modulira, već se završava polukadencom na dominanti osnovnog tonaliteta; zatim počinje II tema u dominantnom tonalitetu (D ranijeg tonaliteta postaje T novog), odnosno u molskoj sonati u paralelnom tonalitetu.

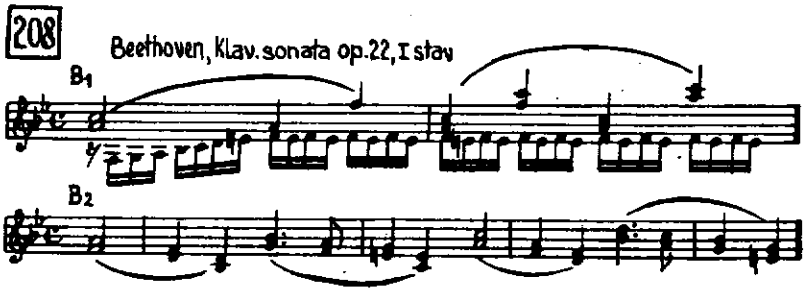
— oblik

Za oblik mosta — kao i svih prelaznih delova — karakteristična je fragmentarnost strukture i odsustvo perioda (most se sastoji od niza dvotakta, niza rečenica i sl.).

Dimenzije mosta mogu biti vrlo raznolike, od kratkog prelaza (svega 3 takta!) iz Schubertove Simfonije h-moll do velikih odseka (više desetina taktova) koji premašaju veličinu same I teme.

II tema: — oblik

II tema (sporedna tema), o čijem je karakteru bilo reči u poglavlju 49, može biti jedinstvena po tematskom materijalu i imati oblik rečenice, perioda, niza rečenica i sl., ali češće predstavlja čitav kompleks od više odseka, što nazivamo *grupom II teme*. Za bečke klasičare, a naročito za Beethovena, karakteristične su teme od *dva odseka* (B_1 i B_2, ako I temu označimo sa A) različite tematske sadržine.



Ima sonatnih oblika u kojima odsek B_1 nije tematski naročito značajan, nego tek B_2 ima izrazitost i karakter koji se očekuje od II teme (Beethoven, klavirska sonata op. 7). Ređe su teme sa većim brojem odseka (npr. tri u V simfoniji Čajkovskog) i teme u obliku trodelne pesme sa reprizom (Čajkovski, VI simfonija).

– tonalitet

Za tonalitet II teme važi sledeće pravilo: ako je osnovni tonalitet sonate *durski* — II tema je u *dominantnom tonalitetu*; ako je osnovni tonalitet *molski* — II tema je u *paralelnom duru*.

Kod starijih klasičara skoro uopšte nema izuzetaka u ovom pogledu. Tek Beethoven počinje primenjivati i udaljenije tonalitete. Kod njega se, u slučaju da je I tema u duru, sreće II tema u tercno srodnom tonalitetu (na gornjoj ili donjoj medijanti, npr. C-dur — E-dur u klavirskoj sonati op. 53 i uvertiri „Leonora" br. 3; B-dur — G-dur u klavirskom triju op. 97 i klavirskoj sonati op.106). A ako je I tema u molu, za II temu dolazi u obzir tonalitet molske, ređe durske dominante (npr. cis-moll — gis-moll u klavirskoj sonati op. 27 br. 2; a-moll — E-dur u violinskoj sonati op. 47), ili VI stupnja (d-moll — B-dur u IX simfoniji). — Romantika, čiji se harmonski jezik obilno služi tercnim srodnostima, favorizuje i takav tonalni odnos tema, a sreću se i još slobodniji tonalni kontrasti (npr. kod Čajkov-

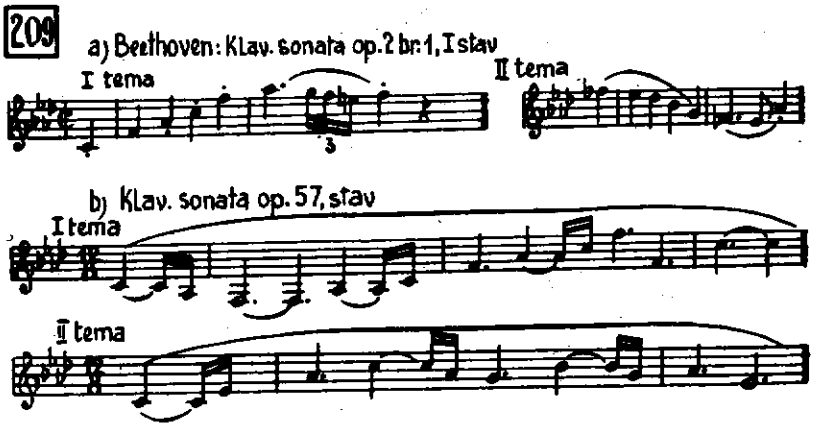
skog: b-moll — As-dur u I klavirskom koncertu, h-moll — Des-dur u uvertiri „Romeo i Julija").

O drugim neuobičajenostima u pogledu tonaliteta II teme vidi str. 160.

Sem tematskog i tonalnog kontrasta, II tema se kod romantičara može razlikovati od I teme još i *tempom* (obično je u sporijem tempu, npr. VI simfonija Čajkovskog: Allegro non troppo — Andante) ili *vrstom takta* (Brahms, III simfonija: 6/4—9/4). Nasuprot tome, kod klasičara čitav sonatni oblik po pravilu teče bez promene tempa i takta (izuzetne slučajeve predstavljaju Mozartova violinska sonata K. V. 303 sa laganom I i brzom II temom, ili Beethovenova klavirska sonata op. 109 sa obrnutim odnosom tempa). Slobodniji kontrasti tema

Kao što je ranije rečeno (str. 139), u starijim sonatama (Ph. E. Bach, Haydn i drugi) često su I i II tema građene od istog materijala. (Pri tom može odsek B_1 biti izveden od I teme, a B_2 donositi nov materijal). I kod Beethovena se katkad sreće melodijska srodnost tema, ali tako da one ipak zadržavaju svoju individualnost (npr. u klavirskoj sonati op. 2 br. 1 II tema predstavlja slobodnu inverziju I teme, a slično je i u sonati op. 57; vidi i primer 226). Slučajevi sličnosti tema

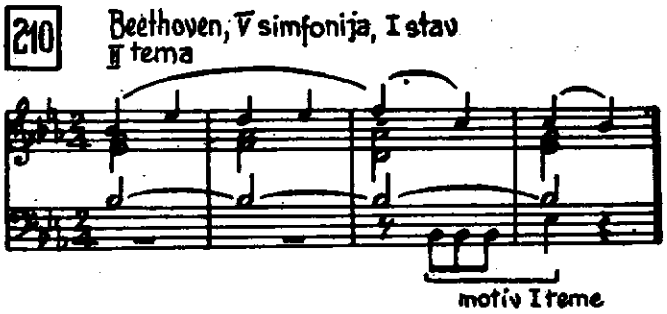
209



Schumann ide katkad skoro do istovetnosti I i II teme (klavirski koncert, IV simfonija).

Teme se mogu zbližiti i na taj način da se uz II temu u pratećim glasovima javljaju elementi I teme (Beethoven, V simfonija; Mendelssohn, „Škotska simfonija").

210



Za izlaganjem „jezgra" II teme, tj. njenog najizrazitijeg odseka — odnosno oba njena odseka, ako se tema sastoji od B_1 i B_2 — obično sledi kraće razvijanje elemenata iz teme (ili nadovezivanje novog, tematski Završetak II teme

manje izrazitog materijala). Romantičari rado upotrebljavaju na ovom mestu virtuozne pasaže i figuracije, što podseća na stil instrumentalnog koncerta (Chopin, Sonata h-moll).

Pri kraju II teme katkad se neočekivano uvode elementi iz I teme ili mosta, čime se stvara nov tematski konflikt koji deluje kao snažan impuls za dalji razvoj oblika. Takav kontrastni umetak obrazuje neku vrstu prelaza između II teme i završne grupe (primer: Beethovenove klavirske sonate op. 2 br. 2, op. 2 br. 3, op. 10 br. 1).

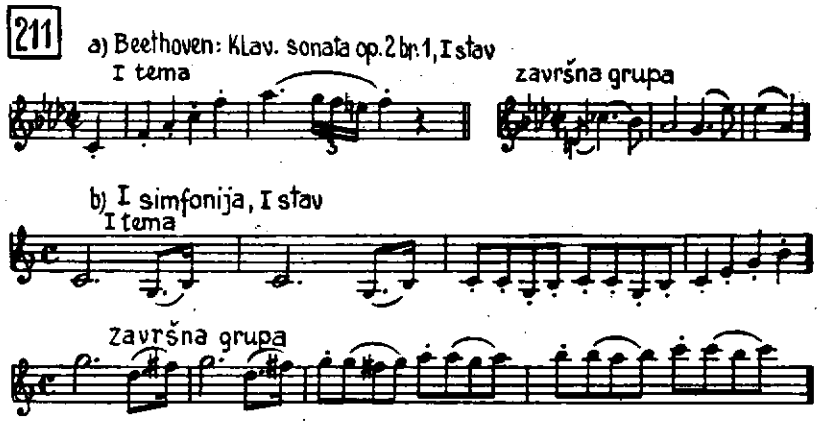
Završetak grupe II teme kod klasičara je obično obeležen jasnom *kadencom* u tonalitetu u kome je tema bila izložena. Kraj kadence može se poklapati sa početkom završne grupe, naročito ako je to vrhunac gradacije koja se obrazovala pri završetku II teme.

Završna grupa:

Završna grupa predstavlja zaključni odsek ekspozicije, koji ima zadatak da je harmonski i formalno zaokruži.

— tematski sadržaj

Tematski materijal završne grupe može biti nov (primer 211a), ponekad veoma karakterističan (tako da se govori o „trećoj temi" sonatnog oblika[1]). U mnogim slučajevima, međutim, materijal za završnu grupu uzima se iz prethodnih odseka: najčešće iz I teme (Beethoven, I simfonija — primer 211 b), ređe iz mosta (Beethoven, klavirska sonata op. 2 br. 2), vrlo retko iz II teme (Schubert, Simfonija h-moll).



— harmonski sadržaj

Završna grupa se nalazi u *istom tonalitetu* kao II tema (te je stoga neki teoretičari smatraju kao treći odsek II teme: B3[2]). Retki su slučajevi gde je ona u istoimenom tonalitetu suprotnog roda, npr. u Beethovenovim klavirskim sonatama op. 53 (II tema E-dur, završna grupa e-moll) ili op. 57 (As-dur — as-moll).

Harmonska odlika završne grupe jeste *potvrđivanje tonaliteta II teme* jasnim, a često i više puta ponavljanim kadenciranjem, eventualno i orgelpunktom na tonici. S tim je u vezi i njena struktura: tipična završna grupa kod klasičara je kratka i pregledna, sastoji se obično od ponovljene rečenice (što omogućuje i ponavljanje kadence), a eventualni dodaci u vidu spoljnih proširenja potvrđuju kadenciranje. Nisu retkost ni završne grupe

---

[1]) Jirák, Nauka o oblicima.

[2]) d'Indy, Cours de composition: „treća fraza" II teme.

od dva ili čak tri tematski različita odseka (Beethoven, klavirska sonata op. 7); pojedini od njih se takođe mogu sastojati od ponovljene fraze, a tek poslednji (koji neki teoretičari nazivaju *epilogom*) donosi definitivnu kadencu. Time se ekspozicija završava u dominantnom odnosno paralelnom tonalitetu (kao što se završavao i I deo baroknog dvodelnog oblika, od koga je sonatni oblik nastao).

Klasičari obično odvajaju ekspoziciju od razvojnog dela ubedljivom kadencom, koja je praćena pauzom ili bar cezurom. Od Beethovena, pak, postaju sve češći završeci ekspozicije koji ne prekidaju tok oblika — bilo izbegavanjem završne kadence, bilo nadovezivanjem kratkog prelaza posle nje.

Na kraju ekspozicije nalazi se prvi *znak ponavljanja;* drugi obuhvata razvojni deo i reprizu. (O njihovom poreklu bilo je reči na str. 139). Prva repeticija može imati I^{va} volta (povratak na početak ekspozicije) i II^{da} volta (prelaz ka razvojnom delu).

Znaci ponavljanja u sonatnom obliku

Starije klasične sonate po pravilu imaju oba znaka ponavljanja.[1]) Ipak, već u mnogim Haydnovim i Mozartovim simfonijskim stavovima razvojni deo je dostigao tolike razmere da bi njegovo ponavljanje (zajedno s reprizom) bilo nepodesno, te stoga otpada druga repeticija. Kod Beethovena se oba znaka ponavljanja sreću uglavnom samo u ranijim delima; ubrzo otpada drugi od njih, dok u srednjem, a naročito u poznom razdoblju svog stvaranja Beethoven sve češće izostavlja i prvi (tj. ni ekspozicija se više ne ponavlja, npr. u klavirskoj sonati op. 57). To je u skladu sa koncepcijom sonate kao drame, u čijem toku ne može biti povratka na neki raniji moment ili čak na početak. Novije doba takođe izbegava pomenute repeticije; štaviše, današnja izvođačka praksa često ne respektuje ni znake ponavljanja u klasičnim delima.

51. Razvojni deo

Karakteristike razvojnog dela

To je srednji deo sonatnog oblika, posvećen razradi tematskog materijala ekspozicije. *Kontrast* tema različitog karaktera i u raznim tonalitetima, izloženih u ekspoziciji, dovodi ovde do *razvijanja* čiji je konačni cilj prevazilaženje suprotnosti, *razrešenje* napona — što donosi repriza. U razvojnom delu, dakle, najjasnije dolazi do izražaja *dramski* karakter sonatnog oblika.

Razvojni deo zauzima u sonatnom obliku sličan položaj kao srednji deo **b** u obliku trodelne pesme **a b a**. Karakteristike ovog srednjeg dela — *rad s motivskim materijalom* iz prvog dela, *harmonska nestabilnost* (modulacije) i *fragmentarnost strukture* (umesto perioda — nizovi rečenica ili dvotakta i sl.) — jesu i karakteristične crte razvojnog dela.

Podela na odseke

U toku razvojnog dela mogu se često raspoznati tri faze, tri odseka:

1) *Uvodni odsek*, koje je obično kratak i može ličiti na prelaz između ekspozicije i razvojnog dela. To je naročito slučaj kad se uvodni odsek zasniva na motivima završne grupe, što Beethoven često čini da bi organski povezao ekspoziciju sa razvojnim delom (dok kod starijih klasičara razvojni deo češće počinje obradom glavne teme). Mozart katkad koristi na tom mestu nov motivski materijal, dajući mu čak zaokruženu formu

---

[1]) Ph. E. Bach je, štaviše, u nekim svojim sonatama ispisivao ponavljanja da bi ih mogao varirati.

rečenice ili perioda (vidi, npr., njegovu klavirsku sonatu F-dur K. V. 332). U svakom slučaju, uvodni odsek još ne nosi pečat dramskog razvoja.

2) *Centralni odsek*, koji predstavlja stvarni razvojni deo — razradu tematskog materijala na modulatornoj harmonskoj osnovi. Njegov početak je kod klasičara često obeležen postavljanjem *modela*, od koga se zatim gradi modulatorna sekvenca. Posle 2—3 sekventna ponavljanja modela po pravilu nastupa deljenje motiva i „raspad" motivskog materijala.[1]) Time se stvara napetost i iščekivanje da se ona razreši pojavom novog tematskog materijala — bilo postavljanjem novog modela (u dužim razvojnim delovima), bilo nastupom reprize (u sonatnim oblicima manjih razmera).

3) *Završni odsek*, koji priprema reprizu (vidi str. 156).

Pregledne obrasce razvojnih delova sastavljenih od triju odseka pružaju, npr., prvi stavovi Beethovenovih klavirskih sonata op. 31 br. 2 i op. 57.

Tematski sadržaj

Izbor *tematskog materijala* koji će se u razvojnom delu obrađivati zavisi od volje kompozitora. U nekim sonatnim oblicima razvojni deo se ograničava samo na jednu temu — obično I, pošto je II tema zbog svog lirskog karaktera manje pogodna za razradu. Postoji, međutim, isto tako veliki broj razvojnih delova u kojima se koristi različit materijal iz ekspozicije: obe teme, most, završna grupa, pa čak i uvod (vidi str. 159). Teme se mogu razrađivati jedna za drugom, katkad i istim redom kojim su se javljale u ekspoziciji, — ili naizmenično, tako da se stiče utisak borbe između dveju tema koje potiskuju jedna drugu, — ili se razvoj sistematski vraća na jednu od tema naizmenično sa raznim drugim materijalom. Sreću se i slučajevi da neki na izgled nevažan elemenat iz ekspozicije stekne prvorazredni značaj u razvojnom delu.

Evo nekoliko primera:

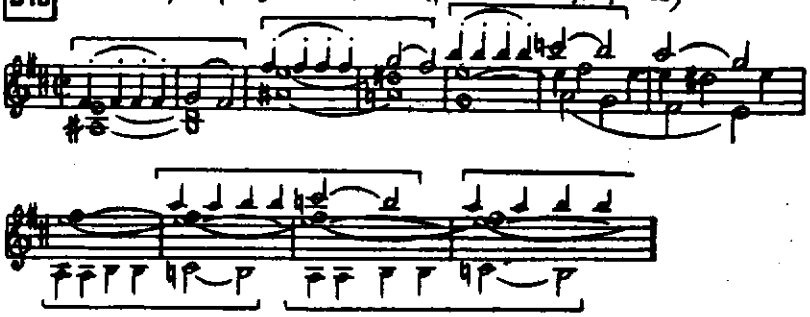
Beethoven, VII simfonija — razvojni deo građen isključivo od I teme;

Mozart, Simfonija C-dur („Jupiter") — upotrebljen materijal završne grupe i I teme;

Beethoven, klavirska sonata op. 57 — iskorišćen redom materijal I teme, mosta, II teme;

Haydn, Simfonija D-dur br. 104 — glavnu ulogu igra jedan sporedan motiv iz I teme (vidi primer 202, 3—4 takt):

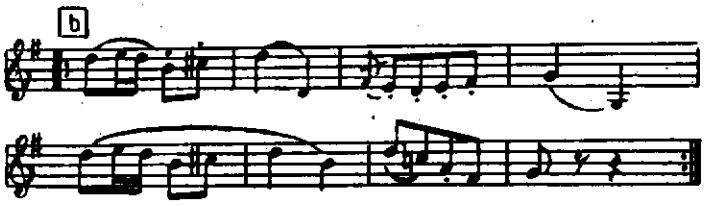
212 Haydn, Simfonija br. 104, I stav (početak razvojnog dela)



Beethoven, klavirska sonata op. 10 br. 2 — skoro čitav razvojni deo je izgrađen na kratkom, prividno beznačajnom motivu kojim se završava ekspozicija;

---

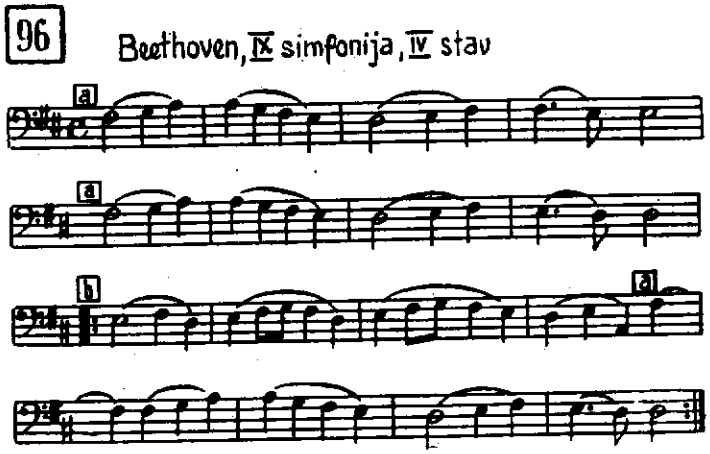
[1]) Uporedi sa analognim postupkom u srednjem delu trodelne pesme (str. 56).



2) *Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme* ima shemu **a a b a**, gde slova označavaju samo pojedine rečenice (**a a** = I deo, **b a** = II deo). Prelazni oblik **a a b a**

Prvi deo je isti kao kod osnovnog oblika dvodelne pesme.

Drugi deo nije period, već niz od dve rečenice različitog sadržaja: prva (**b**) unosi izvestan kontrast, a druga (**a**) donosi — u doslovnom ili izmenjenom vidu — materijal iz I dela pesme.



Ovakav oblik je po strukturi dvodelan, ali po tematskom sadržaju trodelan, jer sadrži *reprizu* odseka **a** posle kontrastirajućeg dela **b**.

Ako izuzmemo retke slučajeve nagoveštaja reprize u samostalnom periodu (str. 46), mala dvodelna pesma prelaznog tipa je najmanji oblik koji ima reprizu.

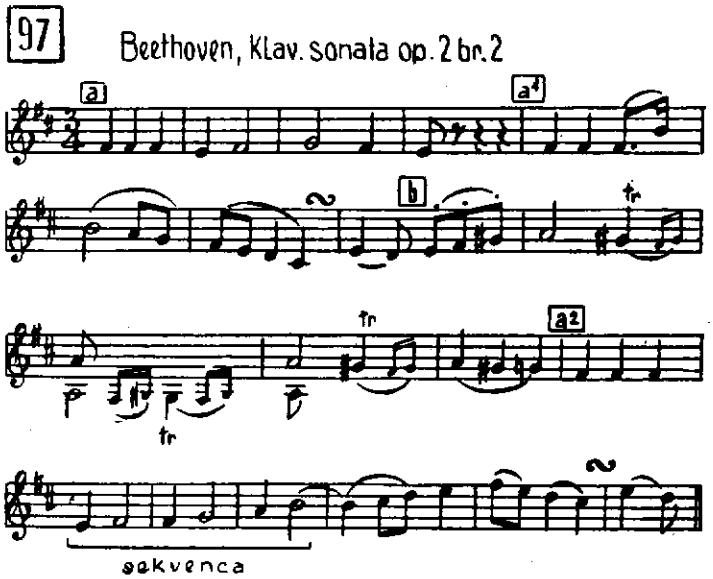
Od prave trodelne pesme prelazni oblik se razlikuje po tome što je kod njega repriza samo jedna rečenica, obično upola kraća od I dela, dok su kod trodelne pesme I i III deo po pravilu istog sklopa i dužine.

Kontrast, koji je odlika odseka **b** u obliku **a a b a**, može pre svega biti *tematski*, tj. u ovaj odsek može biti uveden nov motivski materijal; međutim, vrlo često se u njemu samo razrađuju motivi iz I dela. Motivski rad obično uslovljava *fragmentarnost strukture* (u mnogim slučajevima odsek **b** i nije rečenica, već samo ponovljeni dvotakt), a može izazvati i proširenje. *Harmonski* kontrast sastoji se u izvesnoj harmonskoj nestabilnosti odseka **b**, koji je ponekad ceo ispunjen dominantnom harmonijom, često izgrađen na orgelpunktu dominante,[1]) a može sadržati i modulacije; završava se obično dominantom osnovnog tonaliteta i na taj način uvodi u reprizu (jer ova po pravilu počinje tonikom). Odsek **b** u prelaznom obliku

[1]) Za odsek **b** koji se kreće oko dominantne harmonije uobičajio se naziv „miksolidijski međustav", s obzirom na to da se na dominanti nalazi (i u toku ovog odseka često dodiruje) m a l a septima, kakva postoji i u staroj miksolidijskoj lestvici (**g a h c d e f g**).

Repriza u prelaznom obliku

Repriza može u najjednostavnijem slučaju biti doslovno ponavljanje druge rečenice I dela (kao u primeru 96, čija bi shema mogla glasiti **a a¹ b a¹**). To je moguće samo ako I deo ne modulira; inače se u reprizu moraju uneti izmene radi završetka u osnovnom tonalitetu (a često repriza biva izmenjena i radi osveženja ili radi postizanja ubedljivijeg završetka). Shema tada postaje **a a¹ b a²**. Nije retkost proširenje reprize, kao u narednom primeru (sekvenca koja vodi do kulminacije):



Svi navedeni primeri predstavljali su male dvodelne pesme; veliku dvodelnu pesmu nalazimo, npr., kao temu varijacija u Beethovenovoj klavirskoj sonati op. 26 (I stav).

Ponavljanja

Veoma često se i I i II deo dvodelne pesme ponavljaju, ređe samo II deo:

||:a:||:b:|| odnosno ||:aa:||:ba:||, ređe a||:b:|| i aa||:ba:||

Ponavljanje se obeležava znakom repeticije (primer 95), a ima i variranih ponavljanja, koja se moraju ispisati u celini (vidi, npr., II stav Mozartove klavirske sonate C-dur K. V. 309: velika dvodelna pesma koja zbog ispisanih ponavljanja i proširenja obuhvata čitavih 79 taktova).

R e p e t i c i j o m ćemo zvati ponavljanje (označeno ili ispisano) koje sledi neposredno za svojim originalom, te se stoga pri analizi ne računa kao nov deo oblika. R e p r i z a, pak, dolazi posle odseka drugačije sadržine i uvek se smatra kao zaseban deo.

Prilikom analize treba obratiti pažnju na to da se mala dvodelna pesma ne zameni sa velikim periodom, koji takođe ima 2 × 8 taktova. Dok su u periodu počeci obeju rečenica slični, u dvodelnoj pesmi početak drugog dela (**b**) kontrastira prvom (**a**). Sem toga, za dvodelnu pesmu su tipična ponavljanja delova, neuobičajena u periodu.

Uvod i koda

Dvodelni oblik pesme može se proširiti i spoljnim dodacima, koji ne ulaze u shemu forme: uvodom i kodom.

Uvod (introdukcija) pred početkom dvodelne pesme srazmerno je redak i većinom kratak — u skladu sa malim dimenzijama cele forme. On ne mora imati sopstveni tematski sadržaj; može se sastojati od figura pratnje, kao što je opisano na str. 45.

Češće se sreće *koda* (ital. coda = „rep"), tj. završni odsek koji se dodaje kao kakvo spoljašnje proširenje čitavog oblika i definitivno potvrđuje završetak. Koda se javlja uglavnom kod onih dvodelnih pesama koje predstavljaju samostalne kompozicije, i većinom je takođe kratka. (Vidi, npr., prvih 20 taktova II stava Beethovenove klavirske sonate op. 14 br. 2: mala dvodelna pesma tipa **a a b a** od 16 taktova + koda od 4 takta.)

Znatno uobičajeniji su uvod i koda kod drugih, većih oblika.

Primena dvodelne pesme

Opisani oblici dvodelne pesme sreću se u muzičkoj literaturi klasične i romantične epohe (počev od polovine XVIII veka). Mala dvodelna pesma je znatno rasprostranjenija od velike.

U epohi baroka, oko 1700. godine, dvodelnost je bila uobičajena kod većine manjih instrumentalnih oblika, dok od doba bečke klasike preovlađuje trodelnost. Barokna dvodelna forma nešto je drukčija od klasične, i biće opisana u VI delu knjige u vezi sa baroknom svitom.

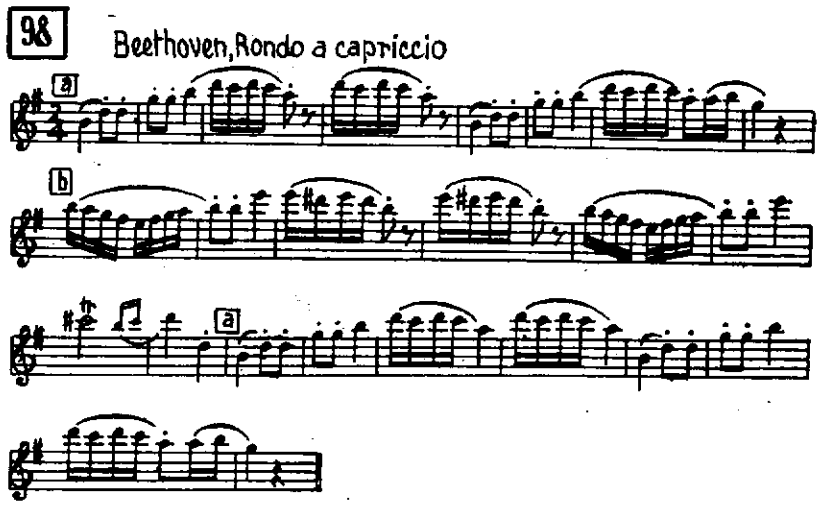
Dvodelna pesma može biti deo većeg oblika (npr. složene pesme, ronda; može poslužiti i kao tema za varijacije). Postoji, sem toga, i znatan broj samostalnih vokalnih ili instrumentalnih kompozicija malih dimenzija, pisanih u tom obliku (vidi poglavlje 14). Najzad, dvodelna pesma može — iako retko — predstavljati stav u okviru cikličnog oblika,[1]) npr. sonate, sonatine itd.

11 Trodelna pesma

Oblik **a b a**

Shema trodelne pesme je **a b a**: prvi i treći deo su istog sadržaja, a srednji kontrastira. I ovde razlikujemo *malu* i *veliku trodelnu pesmu*, koje su — u najjednostavnijem slučaju — sastavljene od 3 × 8 odnosno 3 × 16 taktova, dakle od tri mala odnosno tri velika perioda (ili od delova odgovarajuće veličine). Repriza, koja je redovno u osnovnom tonalitetu, obezbeđuje tematsko i harmonsko jedinstvo oblika.

Primer za malu trodelnu pesmu:



[1]) Cikličnim oblicima nazivamo one koji su sastavljeni od više zasebnih delova (stavova). Takvi su oblici sonata, simfonija, koncert, svita i dr.

Prvi deo

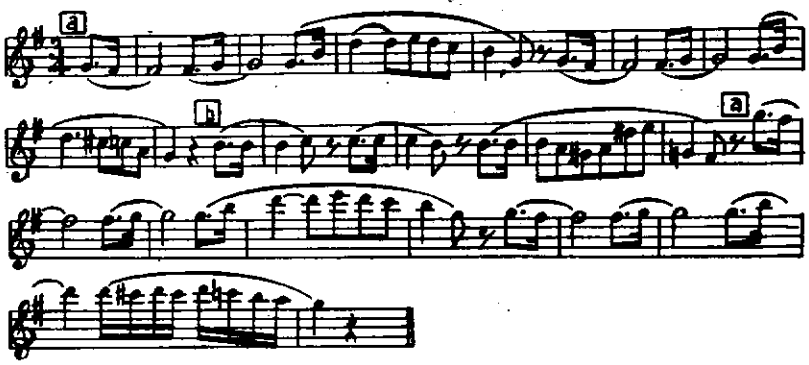
Prvi deo (a) trodelne pesme najčešće je period (eventualno velika rečenica), kao i u dvodelnoj pesmi. Vrlo često se završava modulacijom u neki bliži, pa i dalji tonalitet (vidi, npr., skerco iz Beethovenove VII simfonije: modulacija F dur — A dur!), a kod romantičara se sreće i poluzavršetak na kraju I dela.

Srednji deo

Srednji deo (b) najčešće predstavlja niz od dve rečenice (pa i više njih), ili ponovljenu rečenicu (često u vidu sekvence), ili čak samo niz dvotakta. Fragmentarnost i izbegavanje zaokruženih celina izraženi su ovde još više nego u dvodelnoj pesmi, a skopčani su sa tematskim sadržajem: u delu b se obično razrađuju motivi iz dela a. — Bečki klasičari, naročito Beethoven, rado primenjuju sledeći način građenja srednjeg dela: postavlja se model (obično dvotakt ili četvorotakt) koji se sekventno ponavlja 2—3 puta; zatim sledi deljenje i „raspad" motiva, što vodi do zastoja na dominanti pred početkom reprize.

Ima i srednjih delova koji sadrže nov tematski materijal, pa stoga mogu biti i strukturno jedinstveniji i imati oblik perioda ili — češće — rečenice, velike, pa čak i male. Evo primera za ovaj poslednji slučaj: trodelna pesma od 8 + 4 + 8 taktova:

99 Beethoven, Klav. sonata op. 49 br. 2, II stav



Veće dimenzije srednjeg dela trodelne pesme — u poređenju sa odsekom b u dvodelnoj pesmi prelaznog tipa — pružaju prilike za bogatiju harmonsku obradu. Srednji deo po pravilu modulira (dakle, harmonski je nestabilan), a na njegovom završetku se priprema repriza pomoću dominante osnovnog tonaliteta.

Repriza

Repriza (ponovljeno a) može biti potpuno jednaka prvom delu. Ali, ako se I deo završava modulacijom (obično u dominantni tonalitet), repriza se mora izmeniti i podesiti tako da završi u osnovnom tonalitetu. Veoma često se sreću i raznovrsne druge izmene u reprizi, koje se mogu ticati melodije (ukrašavanje, dodavanje kontrapunktirajućih glasova, obrazovanje kulminacije), ritma (življi figuracioni pokret u pratnji), harmonije (nove alteracije ili istupanja), strukture (proširenje reprize ili — retko — njeno skraćenje), dinamike itd.

Retke ali interesantne izuzetke predstavljaju reprize koje se od I dela razlikuju tempom ili tonskim rodom (mesto dura istoimeni mol ili obratno), kao i reprize koje ne počinju u osnovnom tonalitetu, već se tek u svom toku u njega vraćaju (Bach, preludijum W. Kl. I E-dur: repriza počinje subdominantnim tonalitetom A-dur).

Proširenja: uvod i koda

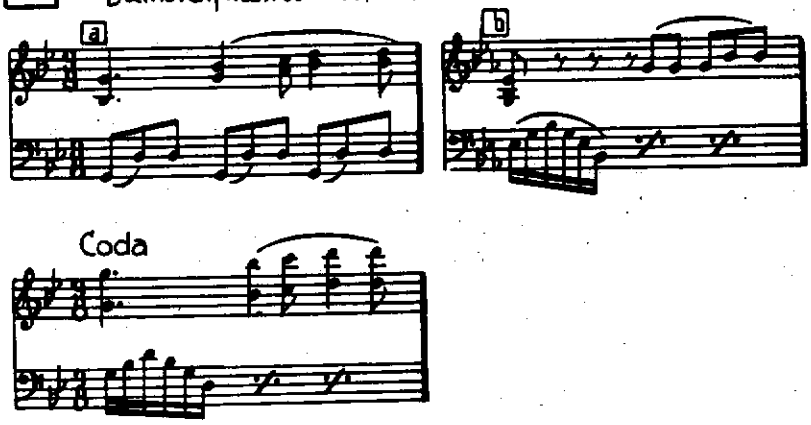
Bogata tematska razrada i složen modulacioni plan uslovljavaju vrlo često obimna proširenja u srednjem delu trodelne pesme, a to može izazvati i proširenje reprize — radi postizanja proporcionalnosti delova. Do-

damo li još uvod i kodu (koji nisu retkost, naročito kod samostalnih kompozicija ovog oblika), trodelna pesma može dostići znatne dimenzije. Npr. finale VI simfonije Čajkovskoga sadrži: **a** **b** **a** Coda = 171 takt.
36 53 57 25

Uvod — ukoliko ga ima — obično je kratak, katkad i bez izrazitog tematskog sadržaja. Dešava se da uvod i koda budu istovetni, tako da obrazuju neku vrstu okvira oko samog oblika pesme (Mendelssohn, „Pesme bez reči" br. 4, 9, 16, 28, 35, 41).

Koda većinom ne donosi nikakav nov tematski materijal, već sadrži podsećanje — *reminiscenciju* — na ranije izloženi, uzimajući ga bilo iz dela **a**, bilo iz dela **b**, a neki put i iz oba ova dela, tako da predstavlja izvesnu sintezu, rezime celog oblika. Navedimo kao primer II stav Beethovenove klavirske sonate op.79: koda istovremeno koristi melodiju iz **a** i pratnju iz **b**.

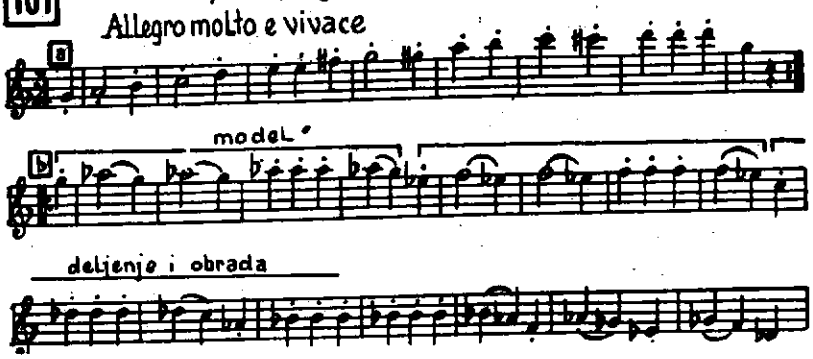
100 Beethoven, Klav. sonata op. 79, II stav

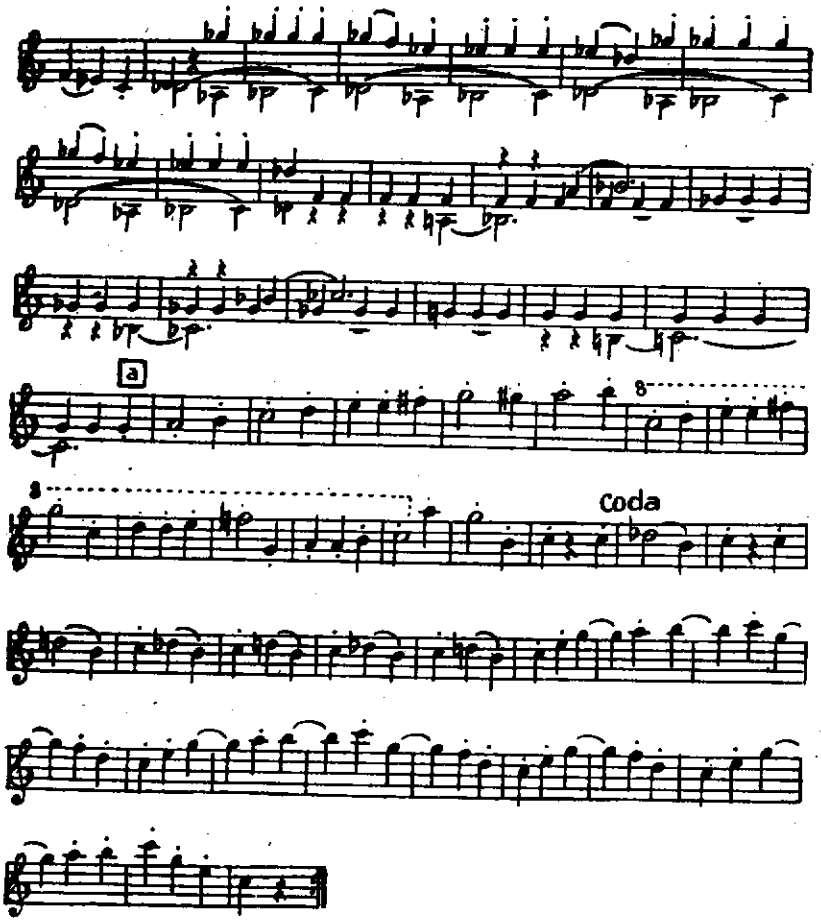


Harmonska karakteristika kode je uglavnom *potvrđivanje osnovnog tonaliteta* (više puta ponavljano kadenciranje, orgelpunkt na tonici), a nisu retkost ni istupanja u subdominantni tonalitet (u skladu sa ranije pomenutom modulacionom formulom T-D-S-T). Što se strukture kode tiče, za nju je tipičan rad sa malim fragmentima teme (deljenje), kao da se motivski materijal iscrpljuje i gubi. Koda obično dovodi do dinamičkog klimaksa (f ili ff) ili antiklimaksa (p, pp).

Primer za prošireni oblik trodelne pesme:

101 Beethoven, I simfonija (Menuetto)
Allegro molto e vivace





Ponavljanja

Kao što se iz prethodnog primera vidi, u trodelnoj pesmi obično se ponavlja prvi deo posebno, a drugi i treći zajedno (ređe samo prvi, ili samo drugi i treći):

||:a:||:ba:||, ređe ||:a:|| ba ili a ||:ba:||

Ovakav način ponavljanja objašnjava se razvitkom trodelne pesme iz dvodelne (uporedi sa prelaznim oblikom ||:aa:||:ba:||).

Ponovljeni delovi mogu biti ispisani (npr. ako su varirani), tako da naoko nastaju sledeće sheme:

||:a:||:ba:|| daje a a b a b a

(primer: Schumann, „Dečje scene" br. 2);

||:a:|| ba daje a a b a

(ne zameniti sa dvodelnom pesmom prelaznog tipa, kod koje su prva dva a rečenice, imaju različite kadence i tek zajedno čine period. Primer: Chopin, Mazurka op. 67 br. 3);

a ||:ba:|| daje a b a b a

(primer: Schumann, „Album za mladež" br. 6; vrlo često kod Griega, npr. u „Lirskim komadima").

Vanredno interesantan primer ispisanog ponavljanja pruža Beethovenov pogrebni marš iz klavirske sonate op. 26. Prvi period, koji modulira iz as-molla u Ces-dur, transponovan je pri ponavljanju za tercu naviše: ces-moll — Eses-dur (notirano enharmonski jednostavnije kao h-moll — D-dur)! Sličan je slučaj u Chopinovom Preludijumu d-moll.

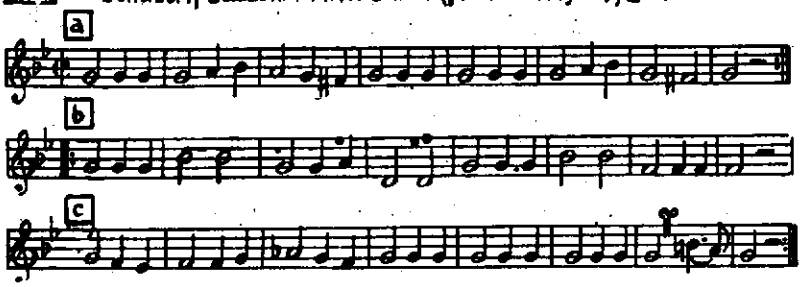
Prelaz ka sonatnom obliku

Katkad se u trodelnoj pesmi opaža uticaj sonatne forme: u odseku **a** diferenciraju se dva tematska elementa, od kojih je prvi u osnovnom, a drugi u dominantnom tonalitetu (u slučaju da je osnovni tonalitet molski — u paralelnom duru), dok su u reprizi oba u osnovnom tonalitetu. (U istom harmonskom odnosu nalaze se I i II tema u ekspoziciji odnosno reprizi sonatnog oblika). Primeri se mogu naći u menuetima (Haydn, Mozart), skercima (naročito izrazit i razvijen primer u Beethovenovoj IX simfoniji) itd.

Oblik **a b c**

Mnogo ređa nego oblik **a b a** jeste *trodelna pesma bez reprize*, od tri odseka različitog sadržaja (shema **a b c**). Uglavnom se može sresti u vokalnoj muzici, gde tekst obezbeđuje izvesno jedinstvo kompozicije uprkos nedostatku reprize, ili čak svojim sadržajem zahteva oblik bez reprize. I sledeći instrumentalni primer nastao je na osnovu vokalne melodije (Schubertove pesme „Smrt i devojka"):

102 Schubert, Gudački kvartet d moll („Smrt i devojka"), II stav



Istu shemu **a b c**, ali u dvostruko manjim dimenzijama (tako da ne predstavlja trodelnu pesmu, već niz od tri male rečenice), ima jugoslovenska himna „Hej Sloveni".

Primena trodelne pesme

Primena trodelne pesme vanredno je široka. To je oblik ogromnog broja samostalnih kompozicija, instrumentalnih i vokalnih, pretežno manjih dimenzija, a sa najrazličitijim nazivima (instrumentalni komadi: pesma bez reči, noktirn, etida, bagatela, razni komadi s programskim naslovima itd. — vidi poglavlje 14; o vokalnim oblicima vidi IX deo knjige). Trodelna pesma može uz to biti pojedinačan stav u okviru cikličnog oblika (svite, sonate), a može i ulaziti u sklop veće forme (složene pesme, ronda).

Primer za analizu trodelne pesme vidi u Prilogu br. 1.

12 Složena trodelna pesma

Oblik **A B A**

Složena pesma je trodelan oblik u kome svaki deo predstavlja celu pesmu, trodelnu ili dvodelnu. Shema složene pesme obeležava se velikim slovima:

A B A ili **A B A**
aba aba aba **ab ab ab**

Mogućno je i da deo **A** bude trodelan, a **B** dvodelan, ili obrnuto.

Obratiti pažnju: malim slovima obeležavaju se delovi kako male, tako i velike dvodelne ili trodelne pesme, a velika slova označavaju celu pesmu u sastavu složene pesme!

Prvi deo

Prvi deo (**A**) obično je trodelna, ređe dvodelna pesma, mala ili velika, pravilnog sklopa ili proširena. Često ima uobičajene znake repeticije: ||:a:||:ba:|| odnosno ||:a:||:b:|| . U tematskom pogledu je većinom homogena (tj. srednji deo ne unosi znatniji tematski kontrast, jer će glavni kontrast biti između **A** i **B**). Po pravilu, **A** je zaokružena celina, završena potpunom kadencom i jasno odvojena od **B**. (To je slučaj kod klasičara; romantičari katkad povezuju oba ova odseka prelazom, što je uostalom već Beethoven učinio u skercu VII simfonije).

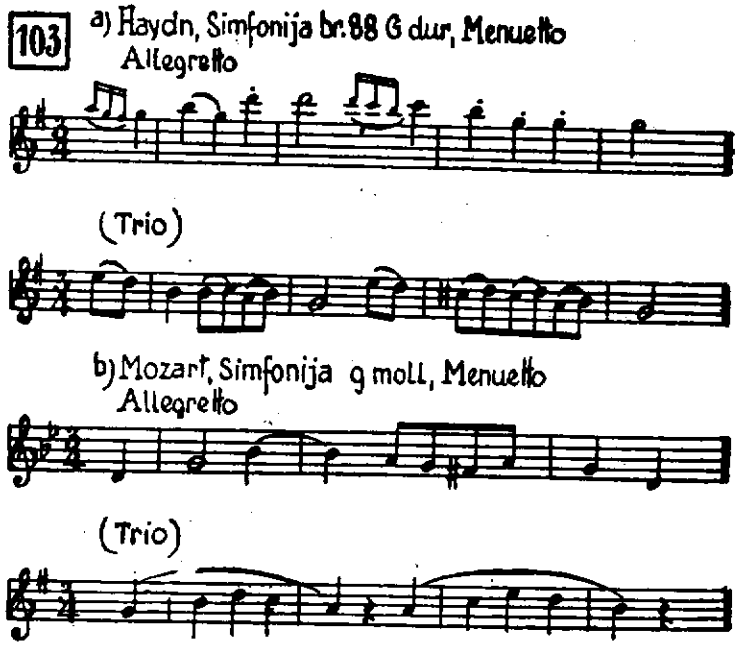
Trio

Srednji deo (**B**) naziva se *trio*.[1]). U notnom tekstu može se napisati „Trio" kao naslov nad njegovim početkom, a sreću se i oznake *Alternativo* (ital. — naizmeničan, pošto se smenjuje sa delom **A**), *Minore* (ako je trio u molu, a deo **A** u duru) ili *Maggiore* (u obratnom slučaju). Po obliku trio je najčešće trodelna pesma, ali ni dvodelna nije retkost.

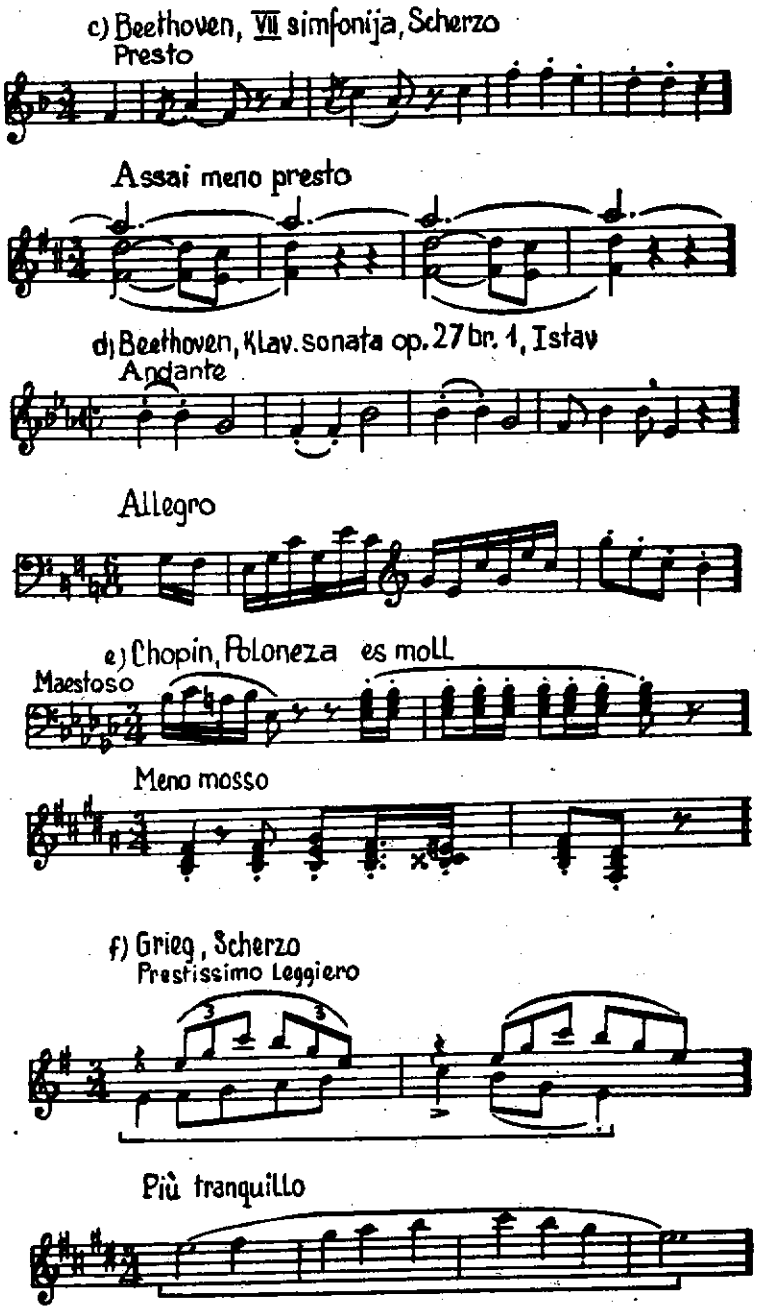
Trio upadljivo kontrastira sa delom **A**. Pre svega, gotovo uvek je zasnovan na *novom tematskom materijalu*. Drugačijeg je *karaktera:* življem prvom delu rado se suprotstavlja mirniji, raspevaniji trio, a ima i obrnutih odnosa. Može se razlikovati *tempom*, ili vrstom *takta*. Najzad, trio se većinom nalazi i u novom *tonalitetu*, prvenstveno u nekom od bližih: istoimenom, paralelnom, subdominantnom, dominantnom, a dolaze u obzir (naročito kod romantičara) i udaljeniji, pre svega tercno srodni tonaliteti (medijante).

Kod udaljenijih tonaliteta katkad se — radi lakšeg čitanja — primenjuje enharmonski način pisanja; npr. Chopinova Poloneza As-dur ima trio u E-duru, a teoretski ispravna notacija bila bi Fes-dur, tj. donja medijanta osnovnog tonaliteta.

Navedimo nekoliko primera za različite mogućnosti kontrasta između delova **A** i **B** u složenoj pesmi:



[1]) O poreklu naziva „trio", kao i o nastanku čitavog oblika složene pesme, vidi kod menueta (poglavlje 15).



U primeru 103a kontrast je samo tematski, kod 103b i harmonski (istoimeni tonalitet); 103c, d donose kontrast tempa uz tercni odnos tonaliteta, dok je u 103e tercna srodnost vidljiva tek posle enharmonske zamene (H-dur = Ces-dur). Najzad, 103f pokazuje ređi slučaj tematske sličnosti između **A** i **B**.

Kao deo **A**, i trio je zaokružen oblik koji se završava u svom osnovnom tonalitetu, tako da je oštro odeljen od reprize. Ipak, već kod klasičara se sreće i povezivanje trija sa reprizom pomoću umetnutog prelaza koji modulira u osnovni tonalitet (Beethoven, skerco iz klavirske sonate op. 26). Može i sam završetak trija prerasti u prelaz, tako da trio postane „neza-

tvorena" forma bez završne kadence (Beethoven, skerco iz klavirske sonate op. 2 br. 3).

Repriza

Repriza (**A**) je vrlo često doslovna i ne piše se, već se na kraju trija označuje Da capo, skraćeno D.C. (ital. — od početka), ili D. C. al fine (= do kraja, a „Fine" može biti napisano na kraju dela **A**). Znaci ponavljanja koji postoje u delu **A** obično u reprizi ne važe (D.C. senza replica ili senza ripetizioni = bez ponavljanja).

Sreću se melodijski varirane reprize, kao i dalekosežnije prerade reprize u tematskom i harmonskom pogledu.

Zanimljiv primer je Chopinov Noktirn c-moll: burni pokret u triolama prelazi iz trija i u reprizu, udvostručujući joj brzinu tempa i dajući joj uzbuđeni karakter, sasvim različit od mirnog, elegičnog početnog **A**.

Prilično česta izmena u reprizi je njeno *skraćenje*: mesto cele trodelne pesme uzima se samo njen deo **a**, dakle shema celog oblika bila bi $\underset{\text{aba}}{\underset{\frown}{\mathbf{A}}}\ \underset{\text{aba}}{\underset{\frown}{\mathbf{B}}}\ \underset{\text{a}}{\underset{\frown}{\mathbf{A}}}$. (To je čest slučaj kod Chopina; vidi poloneze c-moll i As-dur.)

Uvod i koda

Uvod i koda mogu se pojaviti i u složenoj pesmi; za njih važi uglavnom isto ono što je rečeno kod trodelne pesme. Ako repriza nije ispisana notama, obično se naznačuje: D.C. e poi Coda, a naslov „Coda" se piše nad početkom odgovarajućeg odseka.

Primena složene pesme

Složena pesma je vrlo česta kao samostalna kompozicija ili kao stav u sonati, simfoniji i drugim cikličnim oblicima, o čemu će biti kasnije govora.

Primere za analizu složene pesme vidi u Prilogu br. 2 i 3.

13. Ređi i slobodniji oblici pesme

Epizoda mesto trija

U kompozicijama laganog tempa sreće se trodelni oblik čiji krajnji delovi imaju formu pesme (kao u složenoj pesmi), ali srednji deo nije pesma, već period ili niz rečenica i sl. (kao u običnoj trodelnoj pesmi); stoga se i ne naziva triom, već e p i z o d o m. U toku epizode uobičajeni su motivski rad i modulacije, a završetak epizode uvodi u reprizu. Ovaj oblik bi se mogao shvatiti kao prelaz između trodelne i složene pesme i označiti sa **A b A**. Primeri: lagani stavovi iz Beethovenovih klavirskih sonata op. 7 i op. 31 br. 1.

Ima i obrnutih slučajeva, gde su krajnji delovi oblika periodi, a srednji — trio u formi pesme, dakle **a B a** (Chopin, Noktirn b-moll).

Razvijena pesma

Poznato nam je da trodelna pesma u kojoj su ponavljanja ispisana postaje prividno petodelna: **a b a b a**. No ako se drugi srednji deo bitno razlikuje od prvog (npr. novim tonalitetom), nastaje stvarno petodelni oblik **a b a b_1 a**. Korak dalje predstavlja uvođenje novog tematskog materijala na mestu drugog srednjeg dela: **a b a c a**. Izvesni teoretičari[1]) nazivaju ovakve oblike r a z v i j e n o m p e s m o m. Po shemi oni se bliže rondu, u kome se glavna tema takođe triput ponavlja (kao odsek **a** u razvijenoj pesmi), ali obično nemaju živahni, vedri karakter koji je tipičan za rondo, već pripadaju onim vrstama kompozicija kod kojih je uobičajen oblik pesme. Primeri: Chopin, Mazurka B-dur op. 7 br. 1; Mendelssohn, „Pesme bez reči" br. 8 i 14. (Vidi i str. 124.)

Proširenje složene pesme

Na sličan način može se i složena pesma proširiti p o n a v l j a n j e m t r i j a i r e p r i z e: **A B A B A** (Beethoven, skerco iz IV i VII simfonije). Mesto ponovljenog trija može se uvesti drugi trio u novom tonalitetu, pa nastaje s l o ž e n a p e s m a s a d v a t r i j a: **A B A C A** (Mendelssohn, Svadbeni marš iz „Sna letnje noći"; čest slučaj kod Schumanna).

Retkost je da dva trija slede neposredno jedan za drugim: **A B C A** (Chopin, Poloneza fis-moll).

---

[1]) Vincent d'Indy, Cours de composition.

Nasuprot ovim proširenim oblicima, postoji i složena pesma koja se završava triom bez reprize: **A B** (Chopin, Poloneza cis-moll; čest slučaj kod marševa).

Bar

Spomenimo ovde istorijski oblik „bâr", tipičan za pesme nemačkih majstora pevača XV—XVI veka, a čest i u protestantskom horalu. To je forma **a a b**: najpre dolaze dve strofe („Stollen") raznog teksta, ali jednake melodije, a zatim zaključna strofa („Abgesang") novog melodijskog sadržaja. Trodelnost se ovde u stvari odnosi na tekst; u muzičkom smislu to je dvodelan oblik sa ponovljenim prvim delom.

Pesma sa refrenom

Takođe je u osnovi dvodelan i oblik pesme sa refrenom, čest u jednostavnijim vokalnim kompozicijama. Shema **a b** ovde je razvijena u **a b** a_1 **b** a_2 **b** ..., pri čemu su **a**, a_1, a_2... strofe različite po tekstu, ali jednake po muzici, dok **b** predstavlja refren (pripev), koji se ponavlja uvek sa istim tekstom. — Ima i instrumentalnih kompozicija slične građe, kao što su Chopinov Valcer cis-moll (shema: **a b c b a b**, tj. trodelna pesma sa „refrenom" posle svakog odseka) ili — u još razvijenijem vidu — Beethovenove Ekoseze (**a b c b d b e b f b**). Mozartov finale „Alla turca" iz klavirske sonate A-dur ima „refren" posle svakog od tri dela složene pesme.

14.—20. *Primena oblika pesme*

14. Mali komadi u obliku pesme

Oblast primene dvodelne, trodelne i složene pesme već je ukratko pomenuta na završecima odgovarajućih poglavlja, a u ovom će biti reči jedino o samostalnim kompozicijama ovakvog oblika.

Vokalne kompozicije

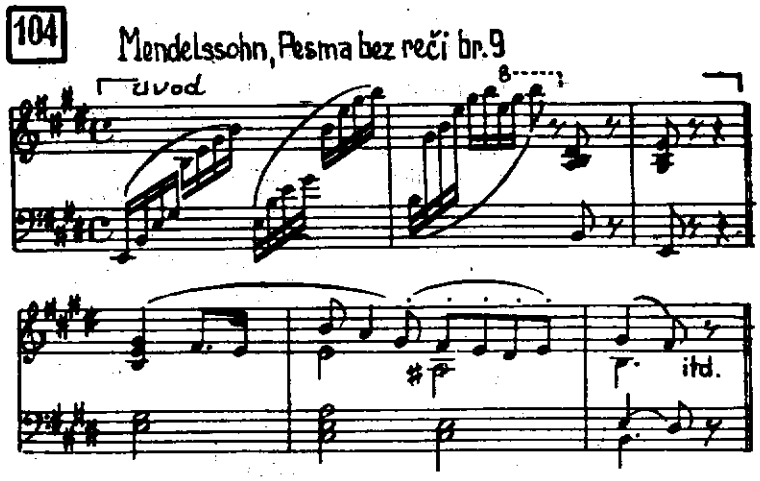
Upotreba oblika pesme u vokalnoj muzici (kod solo-pesama, arija, horova itd.) biće opisana u IX delu knjige.

Instrumentalne kompozicije:

Manji instrumentalni komadi skoro uvek su pisani u nekom od oblika pesme. Naročito su ih negovali romantičari (XIX vek). Najveći deo te izvanredno bogate literature pripada delima za klavir, a zatim za solo-instrumente s pratnjom klavira. To su komadi većinom lirskog sadržaja, a mnogi od njih se odlikuju melodikom manje ili više vokalnog karaktera, na šta mogu ukazivati i njihovi nazivi, kao što su sledeći:

— pesma bez reči

Pesma bez reči (franc. chant sans paroles, nem. Lied ohne Worte) javlja se prvi put kod Mendelssohna (docnije kod Čajkovskog i dr.) kao naziv klavirskih kompozicija, većinom građenih u obliku trodelne pesme. U nekima od njih sličnost sa vokalnom kompozicijom pojačana je na način pomenut na str. 57: pesmu uokviruju uvod i koda načinjeni od akordskih figuracija, kao da je u pitanju prava vokalna forma, kojoj klavirska pratnja dodaje instrumentalnu predigru i zaključak.



— noktirn

Noktirn (franc. nocturne, ital. notturno = noćna muzika) uveo je u klavirsku literaturu Field, a najznačajnija dela te vrste dao je Chopin. Kod njega je noktirn komad po pravilu laganog ili umerenog tempa i lirskog karaktera, katkad sa brzim srednjim delom. Oblik je najčešće složena, ređe trodelna ili dvodelna pesma.

Među Chopinovim noktirnima ima i interesantnih izuzetaka u obliku. Na primer, br. 12 G-dur i br. 8 Des-dur su razvijene pesme (**a b a b a** Coda odnosno **a b a b a b** Coda); br. 5 Fis-dur je dvodelna pesma prelaznog tipa sa umetnutom epizodom između **b** i **a**; br. 9 H-dur ima oblik $\underset{a\,b\,a}{\widehat{A}}$ $\|:\underset{a\,b}{\widehat{B}}:\|$ Coda, pri čemu se **b** iz **B** tematski oslanja na **b** i **a** iz **A** i igra ulogu reprize; noktirn br. 6 g-moll je dvodelan sa oba dela takođe dvodelna, a svaki od tako nastala četiri odseka je različitog sadržaja.

— barkarola, uspavanka

Barkarola (ital. barcarolla, gondoliera = pesma na barci) obično je umerenog tempa, najčešće u taktu 6/8 ili 12/8. U pratnji se rado primenjuju figure koje treba da prikažu talasanje, njihanje. Primeri kod Mendelssohna (u „Pesmama bez reči"), Chopina, Liszta, Čajkovskog, Rahmanjinova i dr. — Slični opisni elementi sreću se i u *uspavanci* (franc. berceuse; primeri kod Chopina, Liszta)

— komadi drugih naziva

Vokalni karakter melodike obično imaju i *kanconeta* (ital. canzonetta = pesmica; primer: Čajkovski, II stav Koncerta za violinu), *romansa* (primeri: Čajkovski; Sarasate, „Romanza andalusa"; u većem obliku — Beethoven, romanse F-dur i G-dur za violinu), *serenada* (Čajkovski, „Melanholična serenada"), *elegija* (Fauré), *poema* (Fibich, u većem obliku Chausson), *ekloga* (Dvoržak), *legenda* (Wieniawski, Dvoržak) i komadi raznih drugih naziva, pod kojima se skoro uvek krije oblik trodelne ili složene pesme.

Manje su određenog karaktera: *emprompti* (franc. impromptu = improvizacija; primeri kod Schuberta, Chopina), *moment musical* (franc. — muzički trenutak; Schubert), *intermeco* (Brahms), *noveleta* (Schumann), *list iz albuma* (Albumblatt; Grieg, Schumann), *arabeska* (Schumann, Debussy), *Phantasiestück* (Schumann). *Bagatele* su kod Beethovena kratki komadi (katkad u veličini perioda!) jednostavnog sadržaja; docnije srećemo isti naziv kod Dvoržaka, Bartóka, Weberna, u našoj literaturi kod Ristića (za orkestar).

Preciznije određuju sadržaj kompozicije naslovi kao što su *humoreska* (Dvoržak, Reger, kod nas P. Stojanović, Rajičić), *kapričo* (ital. capriccio = ćud, kapris; Mendelssohn, Brahms, kod nas „Caprice" za orkestar od Lajovica), *burleska* (Suk, Bartók). Takvi komadi se redovno odlikuju živom, duhovitom ritmikom i melodikom instrumentalnog tipa.

— programski komadi

Ovamo spadaju i bezbrojne kompozicije sa raznim manje-više *programskim naslovima* („Polet", „Sanjarenje", „Leptir", „Proleće", „Uspomena" itd.), kakve su bile neobično omiljene u doba romantizma. Često se sreću i čitavi ciklusi ili zbirke takvih minijatura, ponajviše u klavirskoj muzici. Primeri: Schumann („Dečje scene", „Album za mladež", „Šumske scene"), Čajkovski („Album za mladež", „Godišnja doba"), Grieg („Lirski komadi"), Reger („Iz mog dnevnika") itd.; iz jugoslovenske literature: Milojević („Minijature", „Ritmičke grimase"), Tajčević („Djeci", „Za male"), Logar („Musique à mon bébé"), Kunc („Mlado lišće"), Despić („Minijature"), itd. — Često se mali instrumentalni komadi bez određenijeg programskog naslova označavaju opštijim nazivom *karakterni komad* (nem. Charakterstück, franc. morceau caractéristique).

Za razliku od dosad nabrojanih, pretežno lirski obojenih malih instrumentalnih komada, sledeći oblici se najčešće odlikuju time što su izgra-

đeni od figura i pasaža, ili od motiva koji se obrađuju onako kao što se to obično sa figurama čini — sistematskim i neprekidnim ponavljanjem i sekvenciranjem.

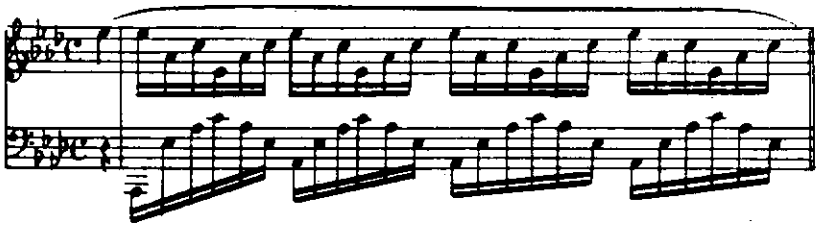
Etida (franc. étude = vežba, studija) je kompozicija namenjena usavršavanju tehnike izvođača. Stoga je obično zasnovana na jednom jedinom motivu (još češće figuri), koji sadrži određen instrumentalno-tehnički problem (skale, razloženi akordi, dvohvati, oktave, trileri, stakato i sl.). U mnogostrukom ponavljanju tog problema u raznim varijantama i situacijama leži pedagoška vrednost etide. Oblik etide je najčešće trodelna, ređe dvodelna ili složena pesma. — etida

Mnoge etide imaju pretežno tehničku, pedagošku svrhu, a manje polažu na muzičku vrednost; mogli bismo ih nazvati *instruktivnim etidama.* Takve etide za klavir pisali su, npr., Clementi, Cramer, Czerny, Bertini; za violinu — Kreutzer, Rode, Kayser; za violončelo — Dotzauer, Klengel; za kontrabas — Simandl; za duvačke instrumente — Taffanel-Gaubert, Moyse (flauta), Cavallini, Krepsch (klarinet), Weissenborn, Koprasch (fagot), Arban (truba); za harfu — Nadermann, itd. Postoje, međutim, i *koncertne etide,* muzički daleko sadržajnije; to su u stvari briljantni koncertni komadi u vidu etide. Kao primer navedimo klavirske etide Chopina, Liszta, Schumanna, Rubinsteina, Skrjabina, Debussyja, ili Paganinijeve etide — zvane „Kapriči" — za violinu. Iz naše literature možemo spomenuti klavirske etide Rajičića, Bjelinskog, Radenkovića i V. Mokranjca, 8 studija za klavir od Papandopula, kao i etide za violončelo od Matza.

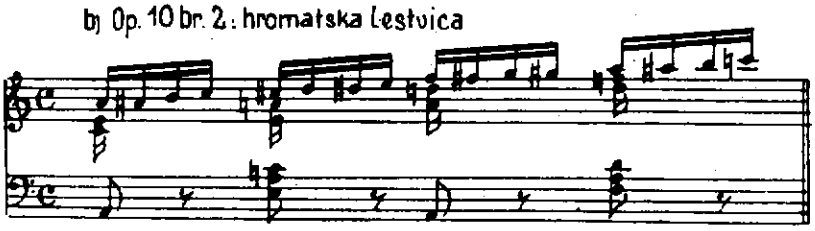
Evo nekoliko primera za tehničke probleme obrađene u Chopinovim etidama:

105

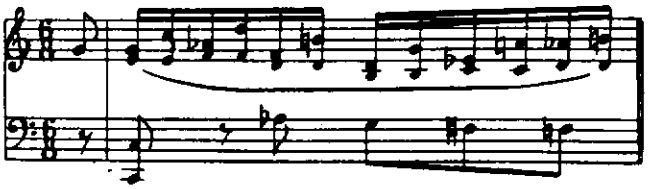
a) Op 25 br. 1: razloženi akordi



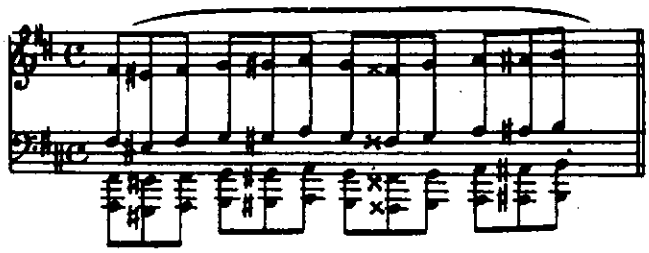
b) Op. 10 br. 2: hromatska lestvica



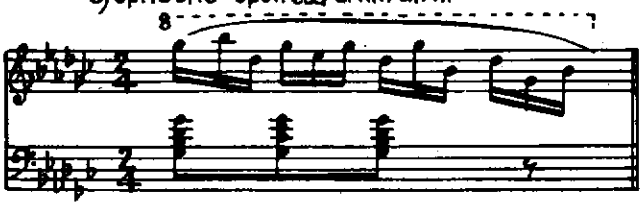
c) Op. 10 br. 7: terce i seksto



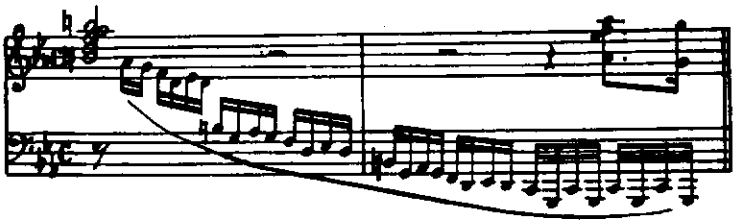
d) Op. 25 br. 10 : oktave



e) Op. 10 br. 5 : upotreba crnih dirki



f) Op. 10 br. 12 : etida za levu ruku



Etidi je po karakteru blizak perpetuum mobile (moto perpetuo), komad besprekidnog motoričnog ritma; primeri: Paganini, Ries (oba za violinu), J. Strauss (za orkestar). Ovamo bi se mogle ubrojati i tokate XIX — XX veka; međutim, kako glavni procvat tog oblika pada u epohu baroka, tj. doba instrumentalnog kontrapunkta, o tokati ćemo govoriti u III delu knjige, posvećenom polifonim oblicima.

preludijum

Preludijum (lat. praeludium, franc. prélude = predigra) predstavljao je u doba baroka zbilja *uvod* u sledeću kompoziciju — obično fugu ili svitu. Ovi preludijumi su po obliku uglavnom trodelni, dok se po karakteru neki bliže docnijoj etidi (izgrađeni su od figura, ili naglašavaju virtuoznu stranu), a neki — kontrapunktskim oblicima, zbog čega će o baroknom preludijumu takođe biti opširnije reči u III delu knjige.

Nasuprot tome, kod romantičara — počevši od Chopina, kao i kod kasnijih autora, preludijumi su *samostalne* male klavirske kompozicije, a ne uvodni stavovi.[1]) Njihov sadržaj je raznovrstan; dok su jedni izgrađeni na figuraciji, slično etidama, drugi bi se mogli ubrojiti u ranije pomenute komade lirskog karaktera. Oblik im se često ograničava na jedan jedini period (vidi Chopinove preludijume e-moll, h-moll, A-dur, c-moll i dr.), a retko kad premaša trodelnu pesmu. Drugi primeri iz literature: Rahma-

[1]) Strogo uzev, njihova samostalnost protivreči osnovnom značenju reči „preludijum". Međutim, kako su stari orguljski preludijumi potekli od improvizacija, „preludiranje" je postalo sinonim za improvizovanje; u tom smislu se može shvatiti noviji preludijum — kao mala, nerazrađena kompozicija skoro improvizatorskog karaktera (slično kao „impromptu").

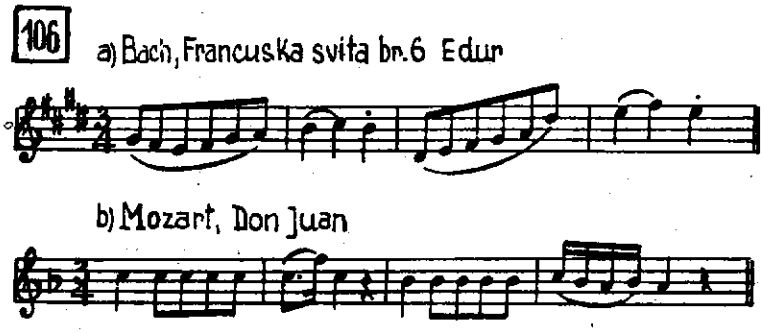
njinov, Skrjabin, Šostakovič (poslednja dvojica, kao i Chopin, imaju ciklus od 24 preludijuma u svim durskim i molskim tonalitetima, poređanim po kvintnom krugu: C-dur, a-moll, G-dur, e-moll itd.). Preludijumi Mendelssohna, Francka i Regera bliži su baroknom tipu, a kod Debussyja predstavljaju programske komade slobodnog oblika („Utonula katedrala", „Koraci u snegu" itd.). Od domaćih autora preludijume su pisali Tajčević, Dumičić, Radenković, Matičič.

Najzad, oblik pesme — najčešće složene — ima i većina *igara* i njima srodnih kompozicija (npr. skerco, marš), na kojima ćemo se zadržati u sledećim poglavljima. Igre

Od prave muzike za igru treba razlikovati *stilizovane* (idealizovane) igre. To su kompozicije koje imaju ritam i karakter određene igre, ali nisu namenjene igranju, već koncertnom izvođenju, pa se i kvalitetom muzičkog sadržaja izdvajaju od običnih komada za igru; često nisu ni pogodne za igranje, jer sadrže nepravilnosti u konstrukciji perioda, agogička odstupanja od tempa i sl.

15. Menuet

Menuet[1]) je stara francuska igra umerenog tempa, u taktu 3/4 (ređe u 3/8). Pojavio se u XVII veku, a u umetničkoj muzici naročito je bio primenjivan kao sastavni deo barokne svite. Ova svita, koja će biti iscrpnije opisana u VI delu knjige, sastojala se od niza različitih igara onog doba (alemanda, kuranta, sarabanda, gavota, žiga i dr.). — Ritam stilizovanih menueta kod Bacha većinom teče u mirnim osminama i četvrtinama; za pravi igrački menuet tipičniji su laki, graciozni ritmovi, kakvi odgovaraju elegantnoj igri aristokratskih salona rokoko-doba: Menuet u sviti



Oblik starijeg menueta (do polovine XVIII veka), kao i svih ostalih igara iz barokne svite, jeste dvodelna pesma. Veoma često se javljaju u sviti dva menueta uzastopce, označeni kao Menuet I i II. Menuet II je tematski različit od I; naziva se još i *Alternativo* (ital. — naizmeničan), pošto dolazi posle I menueta, ili *Trio*, jer su ga u orkestarskim svitama — počevši od Lullyjevih baletskih svita — obično izvodila tri instrumenta: dve oboe i fagot, a i u svitama za čembalo najčešće je pisan troglasno. Posle Menueta II ponavlja se Menuet I (označeno sa Da capo), a to je začetak oblika složene pesme: I—II—I odnosno **A B A**. Menuet I i II; postanak složene pesme

[1]) Naziv "menuet" verovatno potiče od francuskog izraza „pas menus", što ukazuje na to da je menuet bio igran sitnim, odmerenim koracima.

Polovinom XVIII veka iščezava barokna svita, ali menuet je nadživljuje. Složeni oblik pesme, izdvojivši se iz svite u čijem je okviru nastao, ne samo da postaje tipičan za menuet, već se odomaćuje i kod raznih drugih kompozicija. „Trio" ostaje kao naziv za srednji deo složene pesme — bez obzira na broj instrumenata ili glasova, premda se i kod bečkih klasičara još uvek može ponekad zapaziti težnja ka troglasnoj koncepciji trija u menuetu i njegovom potomku skercu (vidi npr. Skerco iz Beethovenove III simfonije).

Menuet u sonati

U isto vreme — oko 1750. godine — formiraju se klasična sonata i simfonija, u koje biva uveden i stilizovani menuet. Isprva, on je mogao biti poslednji stav cikličnog oblika, kao u pojedinim Haydnovim klavirskim sonatama i divertimentima. Docnije, menuet se ustaljuje kao treći stav u četvorostavnoj simfoniji i u delima za kamerne ansamble (trio, kvartet itd.), pa i u sonati, ukoliko je pisana u četiri stava. A ako sonata ima tri stava, menuet može eventualno zauzeti mesto srednjeg stava (Beethoven, klavirska sonata op. 14 br. 1).

Haydnovi i Mozartovi menueti odlikuju se ritmičkim i formalnim finesama (srazmerno su česte nepravilnosti u periodizaciji; trotakti iz primera 45a nisu jedina interesantnost u građi menueta iz Mozartove Simfonije g-moll, a vidi i primere 73b, 78, 83). Bogatstvom tematske, pa čak i polifone obrade (vidi isti Mozartov menuet), simfonijski menueti katkad se veoma udaljuju od prvobitnog karaktera igre.

I kod kasnijih kompozitora može se sresti menuet, u sasvim stilizovanom vidu (Berlioz u „Faustovom prokletstvu", Grieg, Ravel u Sonatini za klavir, kod nas Logar).

16. Skerco

Postanak skerca

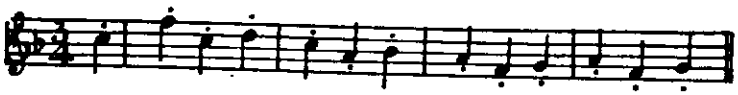
Naziv „skerco" (ital. scherzo = šala) sreće se još u Bachovo vreme kao oznaka za komad veselog karaktera, ali današnji smisao dobija tek u doba Beethovena: skercom se naziva brzi stav sonate ili simfonije, koji se razvio iz menueta i zauzeo njegovo mesto (po pravilu treći od ukupno četiri stava.) Već su Haydn i Mozart katkad ubrzavali tempo menueta u simfoniji do Allegro; Beethoven ide još dalje — do Presto, a time se menuet pretvara u skerco, koji nema više karakter igre. U skercu je jedinica brojanja ceo tročetvrtinski takt, dok je u menuetu jedinica brojanja četvrtina.

U Beethovenovoj I simfoniji III stav još nosi naslov „Menuetto", ali po tempu i karakteru već odgovara skercu (vidi primer 101); u II simfoniji već je izričito naznačeno „Scherzo", i jedino će se još u VIII simfoniji Beethoven vratiti na „staromodni" menuet umerenog tempa.

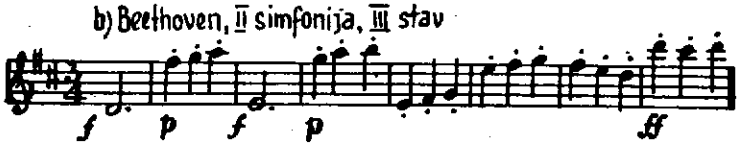
Oblik i karakter

Skerco je preuzeo od menueta i oblik složene pesme. Pošto je bržeg tempa, on obično ima veće dimenzije nego menuet, kako bi po vremenskom trajanju mogao biti srazmeran ostalim stavovima sonate odnosno simfonije. Stalni pokret (osnovni ritmički puls najčešće predstavljaju četvrtine staccato), isprekidanost melodijske linije krupnim skokovima, nagli dinamički kontrasti, neočekivani akcenti, sinkope — sve to daje skercu humorističan, ponekad fantastičan ili groteskan, pa čak i divlji, demonski karakter.

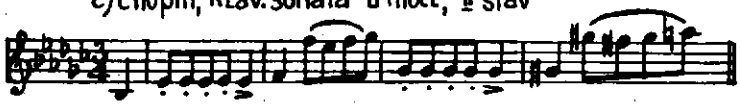
107 a) Beethoven, VI simfonija, III stav



b) Beethoven, II simfonija, III stav



c) Chopin, Klav. sonata b moll, II stav



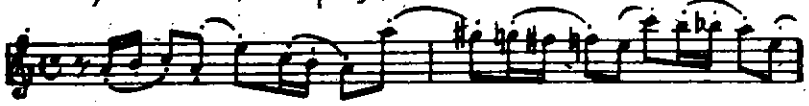
Trio je većinom mirniji, uzdržaniji u izrazu nego prvi deo skerca, a može se razlikovati od njega i tempom ili vrstom takta (npr. u Beethovenovoj VII simfoniji odnos tempa je Presto — Assai meno mosso; u VI simfoniji trio ima takt 2/4, a u IX simfoniji — 2/2; u Schubertovom gudačkom kvintetu C-dur skerco je Presto u taktu 3/4, a trio — Andante sostenuto u taktu 4/4 i u veoma udaljenom tonalitetu Des-dur).

Već je na str. 62 pomenuto da se oblik skerca može proširiti ponavljanjem trija (**A B A B A**: Beethoven, IV i VII simfonija) ili uvođenjem drugog trija (**A B A C A**: Schumann, I simfonija i klavirska sonata fis-moll). Beethovenova IX simfonija pruža primer za skerco vanredno velikih dimenzija, u kome deo **A** sadrži dve teme i ima konture sonatnog oblika; sličan je slučaj u Borodinovoj II simfoniji, samo što je sonatni oblik ovde bez razvojnog dela. (O začecima ove sličnosti sa sonatnim oblikom bilo je već reči na str. 59.)

Kod romantičara i savremenih autora mogu se sresti skerci u parnom, obično dvočetvrtinskom taktu (Schumann, II simfonija; Brahms, IV simfonija; Čajkovski, IV simfonija; Šostaković, I simfonija; Borodin u svojoj II simfoniji čak piše takt 1/1, tj. 4/4 koji se taktira na jedan potez!).

108 a) Čajkovski, IV simfonija, III stav

b) Šostaković, I simfonija, II stav



Katkad kompozitor stavlja na mesto skerca — koji je i sam potekao od igre — neku igru svog doba ili svog naroda (valcer u V simfoniji Čajkovskog, polka u Smetaninom gudačkom kvartetu „Iz mog života", furijant u Dvoržakovoj I simfoniji).

Samostalni skerco

Sem u okviru sonate, simfonije i kamermuzičkih dela odgovarajućeg oblika, skerco se javlja i kao samostalna kompozicija (npr. skerci Schuberta i Mendelssohna, četiri Chopinova skerca i Brahmsov Scherzo es-moll za klavir, ili Dvoržakov „Scherzo capriccioso" za orkestar). Dukasova simfonijska poema „Čarobnjakov učenik" po karakteru je u stvari takođe skerco. Iz jugoslovenske literature: Livadić, Skerco; Papandopulo, „Scherzo fantastico" (oba za klavir); Krstić, Skerco d-moll; Baranović, „Simfonijski skerco"; Obradović, „Skerco-uvertira", „Scherzo in modo dodecafonico" (sve za orkestar).

17. Marš

Karakter i oblik

Marš (ital. marcia, franc. marche) blizak je igrama utoliko što — kao i one — predstavlja muziku uz koju se izvode pokreti i koja se zbog toga odlikuje jasnom, izrazitom ritmikom i pravilnom periodizacijom. Njegova namena uslovljava karakter muzike, koji se ogleda u čvrstim, odlučnim, često punktiranim ritmovima, dvodelnom taktu[1] (2/4, 4/4, 2/2; ređe 6/8 ili 12/8 — tj. u stvari 2/4 ili 4/4 sa pokretom triola) i tempu koji odgovara brzini hoda.

Poreklo marša treba tražiti u pohodnim pesmama (ratničkim, duhovnim i dr.), pevanim uz koračanje, zatim u trubnim signalima (fanfarama) i baroknim intradama (komadima svečanog karaktera, koji su obično služili kao uvodna muzika, npr. kao početak barokne svite).

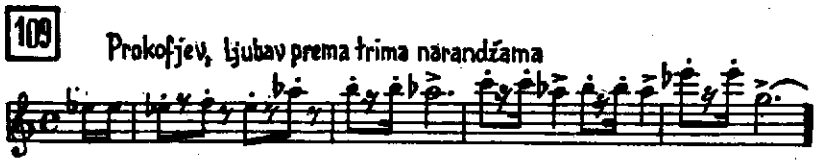
Oblik marša je po pravilu složena pesma. Može mu prethoditi uvod koji naglašava ritam marša, ili je u vidu fanfara. Trio se katkad priprema kratkim prelazom, često je u subdominantnom tonalitetu i obično se odlikuje većom melodičnošću u poređenju sa prvim delom marša. (Sve su ovo uobičajene karakteristike stereotipnih vojničkih marševa).

Noviji marševi često se završavaju triom bez reprize prvog dela. Sem toga, ima marševa koji se sastoje od niza različitih odseka, bez određene formalne sheme (potpuri, vidi poglavlje 65). Kod vokalnih kompozicija marševskog karaktera nije redak oblik pesme sa refrenom.

Primena marša

Mnogi marševi (vojnički,[2] svečani, fiskulturni i sl.), pisani naročito za duvački orkestar, imaju čisto praktičnu namenu. Isto važi za većinu pesama — pretežno horskih — koje imaju ritam i karakter marša (masovne, borbene, patriotske i sl. pesme). Međutim, marš se javlja i u scenskoj, pa i u koncertnoj muzici; takvi marševi ne samo da odskaču svojim muzičkim kvalitetima, nego su često i većih dimenzija i daleko bogatije obrađeni.

Kao primeri mogu poslužiti mnogobrojni marševi iz opera: Mozart, „Čarobna frula" i „Figarova ženidba"; Wagner, „Tannhäuser"; Verdi, „Aida"; Gounod, „Faust"; Meyerbeer, „Prorok"; Borodin, „Knez Igor"; Prokofjev, „Ljubav prema trima narandžama" itd., kao i iz Mendelssohnove scenske muzike za „San letnje noći". Sreću se marševi i u simfonijskoj, kamernoj i klavirskoj muzici, kao što su: Wagnerov „Carski marš" (za orkestar), Berliozova orkestarska obrada Rákoczyjevog marša iz „Faustovog prokletstva" (široko postavljenu, bravuroznu klavirsku transkripciju istog marša predstavlja Lisztova Mađarska rapsodija br. 15), Schubertovi „Vojnički marševi" (za klavir). Marševi se nalaze kod Beethovena u klavirskoj sonati op. 101 i gudačkom kvartetu op. 132, kao i u Bartókovom VI gudačkom kvartetu. Iz jugoslovenske literature spomenimo marševe iz II simfonije Šuleka i I simfonije Obradovića.



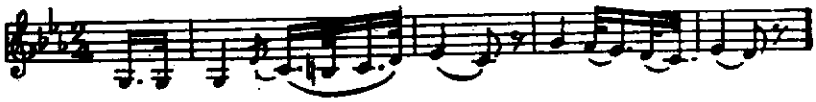
[1]) Ima i izuzetnih slučajeva. Tročetvrtinski „Marš Davidsbündlera protiv Filistinaca" u Schumannovom „Karnevalu" predstavlja neku vrstu mešavine marša i lendlera (vidi str. 72); Fibichovi marševi iz „Hippodamije" i „Blanjika" pisani su u taktu 5/4 odnosno 7/4; Stravinski u maršu iz Suite smenjuje 2/4 i 3/4, a u „Priči o vojniku" kombinuje 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8!

[2]) Prema nameni i karakteru razlikujemo više vrsta vojničkih marševa — obični, paradni, ubrzani, konjički (obično u taktu 6/8), pogrebni.

Naročita vrsta marša je *pogrebni* (posmrtni, žalosni) *marš* (ital. marcia funebre, nem. Trauermarsch). Laganog je tempa; obično je u molu, kome čini kontrast durski trio. Čuveni su primeri: iz Händelovog oratorijuma „Saul" (u duru!), iz Beethovenove III simfonije („Eroica") i klavirske sonate op. 26, iz Chopinove klavirske sonate b-moll i Skrjabinove f-moll, Mendelssohnova Pesma bez reči br. 27, Lisztova klavirska kompozicija „Funérailles".

Pogrebni marš

110 Beethoven, III simfonija, II stav



U koncertnoj i operskoj muzici često se mogu naći teme koje imaju marševski ritam i karakter, ali nisu obrađene u vidu zaokruženog, samostalnog oblika marša. Primeri: Smetanine simfonijske poeme „Šarka" i „Blanjik", VI simfonija Čajkovskog (III stav), I i VII simfonija Šostakoviča (I stav), interludijum iz III čina Wagnerovog „Sumraka bogova" (odgovara po karakteru pogrebnom maršu), itd. Pomenimo i neke solo-pesme sa karakterom marša, npr. Schumannovu baladu „Dva grenadira" ili Loeweovu „Schwerin je mrtav".

18. Novije igre

Po izumiranju baroknih igara XVII—XVIII veka (vidi VI deo knjige!), od kojih se — kao što smo videli — jedino menuet zadržao do u novije doba, pojavljuje se u XIX veku čitav niz novih igara koje ulaze — u stilizovanom vidu — i u umetničku muziku. Mnoge od njih potiču iz naroda, i dobijaju umetničku obradu zahvaljujući živom interesu kompozitora epohe romantizma za muzički folklor. Jer težnja za isticanjem i afirmiranjem nacionalnih vrednosti predstavlja jednu od osnovnih crta romantizma — ne samo na polju muzike već i u ostalim umetnostima. Nasuprot tome, igre baroknog doba, iako potiču iz različitih zemalja (npr. alemanda iz Nemačke, menuet iz Francuske, sarabanda iz Španije), lišene su izrazitih nacionalnih muzičkih karakteristika, kojima se odlikuju igre XIX veka. Kosmopolitskom duhu baroknih igara doprinosi i to što su pisane u znatnoj meri polifono, dok je ritam novijih, homofono rađenih igara najčešće izražen karakterističnim figurama u pratnji.

Igre nemačkog porekla:

Nemačke igre:
— valcer

Valcer (nem. Walzer, franc. valse) je igra u 3/4 taktu, brzog tempa. Tipičnu figuru u pratnji, koja se bez prekida ponavlja, čine bas na prvom i akord u srednjim glasovima na drugom i trećem taktovom delu:

111

Melodija valcera je laka, tečna, uglađena, elegantna, poletna. Njena ritmika može biti veoma raznovrsna: nisu retke sinkope, u čijem suprotstavljanju ravnomernoj pratnji može ležati naročita draž.

112 J. Strauss, Proljećni glasovi

Popularnost koju je valcer, taj tipični proizvod kulture građanskog društva u doba njegovog najvećeg prosperiteta, uživao u XIX (pa i u XX) veku, dostigao je samo mali broj drugih igara. To se odnosi kako na pravi valcer za igru, tako i na stilizovani (koncertni) valcer. Obe ove vrste razlikuju se često i po obliku, a i inače oblik valcera može biti raznolik: sreću se dvodelna, trodelna i složena pesma, pesma s refrenom, niz valcera (vidi niže) i slobodne kombinacije.

Najveći procvat doživeo je *valcer za igru* u Beču tokom druge polovine prošlog veka. Najznačajniji predstavnici te veoma bogate literature jesu bečki kompozitori Joseph Lanner i oba Johanna Straussa (otac i sin); sem njih su poznati Waldteufel, Ziehrer i drugi. Njihovi valceri predstavljaju po obliku najčešće *niz* (ciklus) *valcera*, zvan i „salonski valcer". Kompozicija obično počinje laganim uvodom (introdukcijom), koji se ne igra i stoga može biti i u drukčijem taktu. Zatim sledi nekoliko (kod bečkog valcera pet, kod francuskog tri) „numera" ili „brojeva", tj. zasebnih valcera, koji se međusobno tematski razlikuju, a mogu biti i u različitim tonalitetima. Svaki od njih ima po pravilu oblik velike dvodelne pesme (2 × 16 taktova sa repeticijama), premda se sreće i trodelni ili složeni oblik pesme. Na kraju obično dolazi efektan finale (koda), najčešće zasnovan na melodijama iz prethodnih „numera", a može se i jednostavno završiti poslednjom „numerom" (eventualno proširenom), ili se niz zaokružuje povratkom na tematski materijal introdukcije.

Stilizovani valcer zadržava od valcera za igru ritam, ali je slobodniji u pogledu tempa i agogike, a bogatiji u harmoniji i modulacijama. Oblik mu je najčešće složena pesma. Najpoznatiji koncertni valceri za klavir su od Chopina, Schuberta; Weberov „Poziv na igru" i mnogi Schumannovi klavirski komadi (iz „Leptira", „Karnevala" itd.) u osnovi nisu ništa drugo nego valceri. Pomenimo i široko razrađeni „Mefistov valcer" od Liszta i „Otmene i sentimentalne valcere" od Ravela, takođe za klavir. Brahms je napisao „Liebesliederwalzer" za vokalni kvartet s klavirom. Valcer se sreće i u simfonijskoj muzici (Berlioz, „Fantastična simfonija"; Čajkovski, V simfonija; Ravel, simfonijska poema „La Valse"; — temu valcerskog karaktera nalazimo u prvom stavu IV simfonije Čajkovskog). U operi valcer nije retkost (Čajkovski, „Evgenije Onjegin"; R. Strauss, „Kavaljer s ružom"; Charpentier, „Lujza"; Puccini, „Boemi"), a pogotovu u operetama i — kao pravi valcer za igru — u baletima.

Chopinovi valceri pružaju primere raznovrsnih i zanimljivih formalnih rešenja: sem obične složene pesme (npr. Valcer h-moll) sreće se složena pesma sa skraćenom reprizom (Ges-dur, e-moll), niz valcera sa reprizom prve „numere" na kraju (Es-dur: **A B C D A** sa uvodom i kodom; a-moll: **a b c d b c d a e a**), kao i oblik pesme sa refrenom (cis-moll: **a b c b a b**; razvijeniji primer je Valcer As-dur op. 42: **a b c b d b e b a** sa uvodom i kodom, koja sadrži još dve pojave odseka **b**).

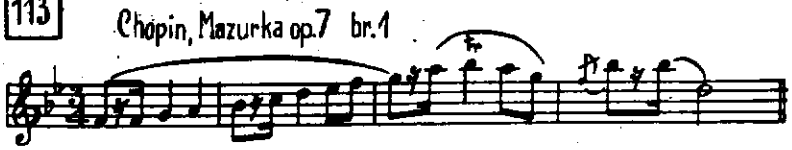
— lendler

Lendler (Ländler, Francuzi ga nazivaju tyrolienne) je igra umerenog tempa u 3/4 taktu, naročito rasprostranjena u alpskim zemljama. Javlja se kao stilizacija kod Beethovena („11 igara iz Mödlinga"), Schuberta, Mahlera. Kao prethodnike lendlera i valcera možemo smatrati „Nemačke igre" od Mozarta i njegovih savremenika.

Igre poljskog porekla: Poljske igre:

Mazurka ima sličnosti sa valcerom po taktu 3/4, a često i po figuri pratnje, ali se od njega razlikuje umerenijim tempom i oštrijim, energičnijim ritmovima, kao 3/4 ♫♪♩|♩♩ i sl. Čest je akcent na drugom ili trećem delu takta. U umetničku muziku mazurku je uveo Chopin, dajući joj čas poletan, vedar, a čas sanjalački, elegičan karakter. Njegovih 58 mazurki sadrže mnoštvo ritmičkih, harmonskih i formalnih zanimljivosti; osnova im je najčešće oblik trodelne ili složene pesme. Primere mazurke nalazimo i u Délibesovom baletu „Coppélia", u Čajkovskovoj zbirci „Album za mladež", a u novije doba naročito ju je negovao Szymanowski. — mazurka

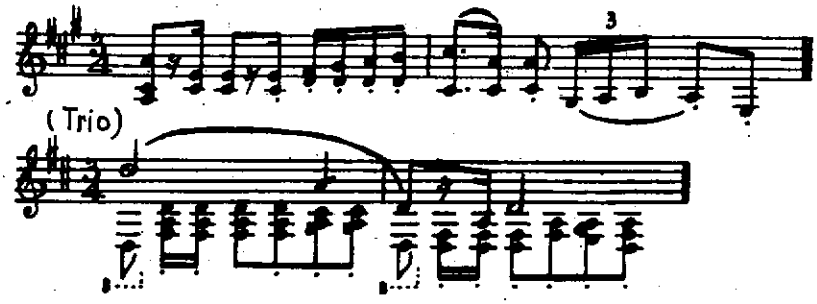
113 Chopin, Mazurka op.7 br.1



Kujavjak je sporija, a *oberek* brža podvrsta mazurke (violinski komadi Wieniawskog).

Poloneza je takođe u taktu 3/4, ali još umerenijeg tempa od mazurke. Karakter je obično svečan, viteški, a i sama igra (u kojoj se korača) podseća na marš. Tipičan ritam pratnje je 3/4 ♫♫♫♩ (sličan ritmu španskog bolera, zbog čega neki osporavaju poljsko poreklo poloneze). U kadencama je uobičajen završetak na trećem taktovom delu: 3/4 ♫♩♪ i sl. Oblik je složena pesma. — Naziv „Polonaise" ili „Polacca" upotrebljava se još u doba baroka (Bach: Francuska svita E-dur, Svita za flautu i orkestar h-moll, Brandenburški koncert br. 1), ali te igre, izuzev trodelnog takta, nemaju mnogo sličnosti sa docnijom polonezom. Najznačajnije koncertne poloneze su 12 Chopinovih, a poznate su i od Beethovena, Webera, Liszta, Dvoržaka, Wieniawskog, kao i iz opera „Evgenije Onjegin" (Čajkovski) i „Boris Godunov" (Musorgski). — poloneza

114 Chopin, Poloneza op.40 br.1

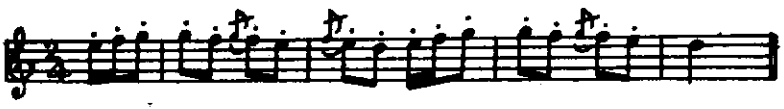


Krakovjak je brza igra u taktu 2/4, često sa sinkopama: 2/4 ♪♩♪
Primeri: Chopin, Glinka.

Češke igre: *Igre češkog porekla:*

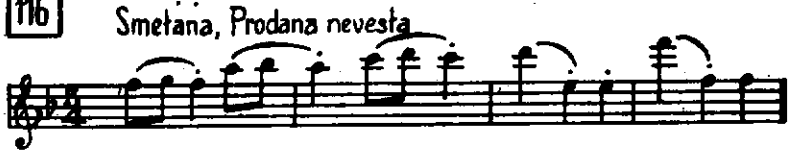
— polka *Polka* je nastala u prvoj polovini XIX veka u Češkoj, iako ne kao narodna, već kao građanska igra, ali je ubrzo stekla široku popularnost. Po nekim mišljenjima potiče od starije škotske igre *ekoseze*. Takt polke je 2/4 s predtaktom, tempo umereno brz; u melodiji su česti ritmovi ♫♫ | ♫♫ | ♫♫♫ i sl. Oblik je većinom složena pesma. — Stilizovane polke pisao je naročito Smetana — za klavir, a koristio ih je i u svojim operama (poznata je polka iz „Prodane neveste"), simfonijskim poemama („Vltava", „Iz čeških lugova i gajeva") i kamernim delima (gudački kvartet „Iz mog života" sadrži polku mesto skerca). Polku srećemo i kod drugih autora (Dvoržak, Fibich, Balakirev), a postoji i velika literatura polki za igru (Johann Strauss i dr.). Jedan savremeni primer je „Cirkus-polka" Stravinskog.

115 Smetana, Prodana nevesta



— furijant *Furijant* je češka narodna igra, interesantna po smenjivanju tri takta 2/4 sa dva takta 3/4. Notira se u 3/4 sa sinkopama:

116 Smetana, Prodana nevesta



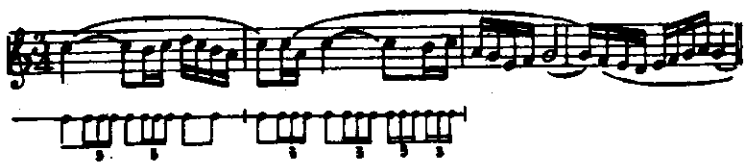
Umetnički su ga obradili Smetana (u „Prodanoj nevesti"), Dvoržak (Slovenske igre br. 1 i 8, I simfonija, finale Koncerta za violinu).

Niz igara drugih naziva nalazimo u Smetaninoj klavirskoj zbirci „Češke igre": oves, slepička, medvjed, obkročak, sousedska, skočna i dr.

Španske igre *Igre španskog porekla* se naročito odlikuju karakterističnom ritmikom, koju u nacionalnoj izvođačkoj praksi obično podvlači zvuk gitare i kastanjeta. U njih spadaju:

— bolero *Bolero*, umerenog tempa, po ritmu pratnje srodan sa polonezom: 3/4 ♫♫♫♫ ili ♫♫♫♫ i sl. Primeri: Chopin (za klavir), Ravel (za orkestar).

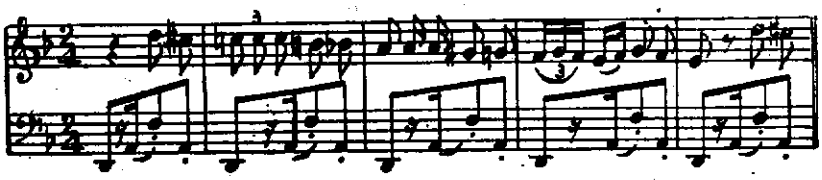
117 Ravel, Bolero



Zanimljiva je formalna koncepcija Ravelovog „Bolera": ista tema se stalno ponavlja, bez ikakvog motivskog i harmonskog razvoja (!), ali uvek u novom instrumentalnom koloritu i u postepenoj gradaciji do konačnog vrhunca — izlaganja teme u punom orkestru.

Habanera (avanera, havanaise — po Havani, jer je nastala na Kubi na osnovu starijih, iz Španije unesenih igara), igra laganog tempa u taktu 2/4, sa karakterističnim ritmovima u pratnji (2/4 ♫♩♫) i melodiji (♫♩♫♩). Iz nje se razvio docniji tango. Primeri: Bizet (iz opere „Carmen"), Saint-Saëns, Ravel, Sarasate. — habanera

118 Bizet, Carmen



U delima španskih — pa i inostranih — kompozitora sreću se i druge igre, kao *segidilja* (seguidilla, sevillana — brza igra u taktu 3/8, poznata iz Bizetove „Carmen"), *hota* (jota aragonesa i j. navarra — takođe trodelnog takta; primer kod Glinke), *fandango* (takt 3/4 ili 6/8; primeri: Mozart, „Figarova ženidba"; de Falla, „Trorogi šešir") i njegova podvrsta *malagenja* (malaguena, primeri kod Albeniza), *sapateado* (zapateado, violinska obrada kod Sarasatea), *sortsiko* (zortzico) i dr.

Igre italijanskog porekla: — Italijanske igre:

Tarantela (tarantella) je južnoitalijanska igra vanredno brzog tempa (Presto), u taktu 6/8; tipični ritmovi u melodiji su ♫♫♫♫ i ♩♪♪♪ — tarantela

Poznati su primeri: za klavir od Liszta i Chopina, za violinu „Skercotarantela" od Wieniawskog i „Introdukcija i tarantela" od Sarasatea. Karakteru tarantele su bliski završni stavovi Beethovenove klavirske sonate op. 31 br. 3 i Saint-Saënsovog klavirskog koncerta g-moll.

119 Chopin, Tarantela

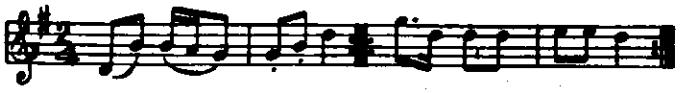
Sličan joj je *saltarelo* (saltarello), takođe u brzom tempu i taktu 6/8. Karakter saltarela ima finale Mendelssohnove „Italijanske simfonije". Naziv je, međutim, mnogo stariji, i nalazimo ga još u XVI—XVII veku, gde označuje igru sličnu galjardi (vidi poglavlje o baroknoj sviti). — saltarelo

Sičilijano i forlana biće takođe pomenute među baroknim igrama (VI deo knjige).

Od igara ostalih evropskih naroda sreću se u umetničkoj muzici: — Igre drugih naroda:

Ruske igre: *gopak* (Musorgski ga je obradio u „Soročinskom sajmu", a i kao solo-pesmu), — ruske

120 Musorgski, Gopak



trepak (Čajkovski, „Ščelkunčik"; Musorgski, „Pesme i igre smrti" — takođe kao solo-pesma); *kamarinskaja* (orkestarska kompozicija Glinke). Sve pobrojane igre imaju takt 2/4. Dodajmo ovde i gruzinsku *lezginku* (Glinka, „Ruslan i Ljudmila"; Hačaturjan, balet „Gajane").

— mađarske

Mađarsko-ciganski *čardaš* (csárdás), sastavljen od laganog uvoda zvanog „lašan" ili „lašu" (lassan, lassú) i brzog dela „friška" (friska), u taktu 2/4 (vidi npr. Lisztovu Mađarsku rapsodiju br. 2, Brahmsove „Mađarske igre" ili Sarasateove „Ciganske melodije")

121 Liszt, Mađarska rapsodija br. 2

a) Lassan

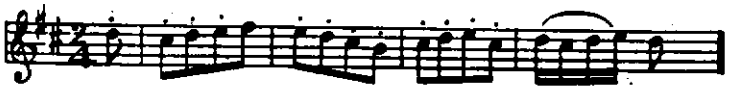
b) Friska

Stilizacije drugih mađarskih igara nalazimo kod Kodálya („Igre iz Galante" i dr.), Bartóka.

— francuske

Francuska — tačnije provansalska — *farandola*, brzog tempa, u taktu 2/4 (Bizet, muzika za „Arlezijanku").

122 Bizet, Arlezijanka



— škotske

Škotska *ekoseza* (écossaise), živog tempa, takođe u taktu 2/4, od koje se verovatno razvila polka; primeri kod Beethovena, Schuberta, Chopina.

Spomenimo još Griegove obrade norveških igara (*springar, halling*), Bartókove obrade rumunskih igara, kao i bugarsku *račenicu*.

Ostale igre XIX veka

Kao d r u š t v e n e i g r e bile su omiljene u XIX, pa i početkom XX veka — sem valcera, polke i još nekih od pomenutih igara — i razne druge igre koje nisu potekle iz narodne muzike i retko kada su nalazile primenu u umetničkoj muzici. Takav je g a l ó p (brza igra u taktu 2/4; stilizacija kod Schuberta, Liszta, Stravinskog). K o n t r a d a n c a (contradanza, contredanse), koju je kod nas Papandopulo obradio za klavir, u stvari je stara igra parnog takta, engleskog porekla (countrydance ili anglaise, vidi poglavlje 45), ali je odavno izgubila svaki nacionalni karakter. K a d r i l (quadrille) se sastoji od šest delova, tzv. „tura": Pantalon (takt 6/8), Été (2/4), Poule (6/8), Trénis (2/4), Pastourelle (2/4), Finale (2/4). Muzika za kadril može biti načinjena i u obliku potpurija od poznatih melodija (iz kakve operete i sl.).

19. Jugoslovenske narodne igre

U našim krajevima postoji veliki broj vrlo raznovrsnih igara; mnoge od njih su veoma stare i predstavljaju dragocen materijal za izučavanje etničkih vrednosti naših naroda. U isto vreme to je i bogato vrelo inspiracije naših kompozitora. Narodne igre Južnih Slovena stvorene su kao sinteza raznolikih pojava narodnog života, rasnih odlika, kao i uticaja sa Zapada i Istoka. Sadržina narodnih igara, stil i način izvođenja, muzika — melodijsko-ritmička osnova, kao i narodna nošnja čine skladnu celinu u kojoj se stapaju karakter, duh, temperament, navike i život određene etničke grupe. Govoreći o ovome, naravno, mislimo specijalno na tzv. orske igre — igre kod kojih se uz muzičku pratnju, ređe bez nje, skladnim i ritmiziranim pokretima tela zadovoljavaju nagon za igranjem i osećanje lepog.

Narodne igre se izvode uz pevanje (jednog ili više solista, ili ansambla), sviranje (na raznim instrumentima — solistički ili grupno), ili i pevanje i sviranje. Postoje i igre koje se izvode uz ritam davan na najprimitivnijim instrumentima ili spravama, pa čak i tzv. neme igre — bez muzike i sviranog ritma.

Vrste igara

Po sadržini i koreografskoj strani igre se mogu grupisati na više načina. Tako postoje *obredne igre* (često ostaci paganskih sadržina) i *svetovne igre*. Od obrednih igara spomenimo dodole, ladanje, lazarice, kraljice, koleda, rusalije, rusalje, kurent, zeleni Jurij. Svetovne igre se mogu dalje deliti na više grupa, npr. prema *koreografsko-tehničkim* momentima. U tom pogledu naše narodne igre pokazuju izvanrednu raznovrsnost. One se igraju pojedinačno, udvoje, utroje, učetvoro i skupno, a kod mnogih igara broj izvođača nije određen. Najveći broj igara se igra u krugu, no neke se izvode i u luku, nizovima, lesama, redovima, u parovima i solo; nisu retke ni kombinacije ovih načina. Po *psihološko-sadržajnim* elementima narodne igre mogu biti vesele, tužne, borbene, humorističke, mimičke; prema *uzrastu* igrača — dečje i igre odraslih, a prema *polu* — muške, ženske i mešovite.

Nazivi igara

U pojedinim krajevima uobičajeni su neki opšti nazivi za narodne igre, npr. kolo (Srbija, Bosna, Hrvatska), oro (Makedonija, Srbija), tanec, drmeš, đipan (Hrvatska), rej, okrogle (Slovenija). No pored njih nalazimo mnogobrojne nazive pojedinačnih igara. Oni mogu ukazivati na *mesto* gde je igra nastala ili se igra: Niševljanka, Pocerka, Sremčica, Moravac, Vranjanka itd. Neki nazivi pokazuju *etničku grupu* koja je stvorila igru ili je izvodi: Srbijanka, Cigančica, Vlahinja, Šopka, Šokačko kolo. Iz nekih naziva doznajemo o *načinu igranja:* Teškoto, Lesnoto, Četvorka, Trojanac, Osamputka, Sitniš, Pljeskavac, Mečka, Zaplet, Potrbuška, Potrkan ples, Presjekača. Među raznolikim nazivima igara srećemo i sledeće: Kokonješte, Rumenka, Čačak, Prolomčica (Srbija), Kalač (Prizren), Lisa, Pajduška (Makedonija), Čindara, Žaklje šivajo (Slovenija), Kalendara, Pergara, Povraćanac (Hrvatska), Balun (Istra), Linđo (Konavli). Najzad, igre uz pevanje obično dobijaju ime po prvim rečima pesme.

Muzička sadržina

Muzička osnova naših narodnih igara je najčešće kratka, pregnantna melodija. Kako će o vokalnim oblicima naše narodne muzike biti reči u poglavlju 73, ovde ćemo se zadržati prvenstveno na instrumentalno praćenim igrama (uostalom, načini građenja oblika su u oba slučaja veoma srodni). Ritam ovih igara je većinom vrlo izrazit; po tempu one su brze, umerene ili lagane, kao i sa kombinovanjem kontrastirajućih tempa:

123 Gorenjski ples

Moderato

Allegro

Kod nekih igara je jasno izražen prirodni princip uigravanja, što vodi ka postepenom ubrzavanju tempa (Teškoto). Takt je najčešće paran (Srbija, Hrvatska; vidi primere 125, 126, 129—131), premda ima i znatan broj igara u neparnom taktu (Slovenija, ali i drugde — prim. 123, 128b), dok se neki krajevi (Makedonija, Kosmet — prim. 124, 127, 128a) odlikuju bogatstvom mešovitih taktova:

124 Esen dojde — Po zapisu B. Jankovića

Ove ritmičke strukture daju igrama naročitu živost, privlačnost i polet.

Formalna struktura

S obzirom na to da su melodije igara uglavnom kratke, pribegava se bilo njihovom prostom ponavljanju, bilo variranju ili prenošenju u obližnje tonalitete prilikom ponavljanja. Ima melodija koje se sastoje od jedne jedine rečenice:

125 Sitniš — (V. Đorđević, Srpske narodne melodije)

Mnoge imaju sklop perioda:

126 Kiseljanka — (V. Đorđević, Srpske igre za violinu)

Najčešće su, pak, melodije igara sastavljene iz više različitih odseka, koji se svaki za sebe ponavljaju. Dvodelni oblik ponekad iznosi samo 2 × 2 takta,

127 Patruna

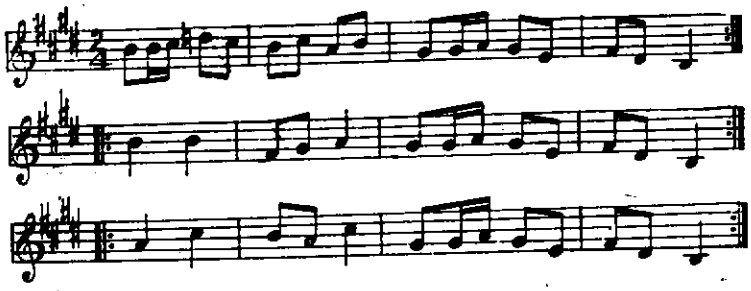
ali obično obuhvata 2 × 4 ili 2 × 8 taktova, te u ovom poslednjem slučaju odgovara dvodelnoj pesmi tipa **a b**:

128 a) Oro

b) Đurđevka (V. Đorđević, Srpske igre)

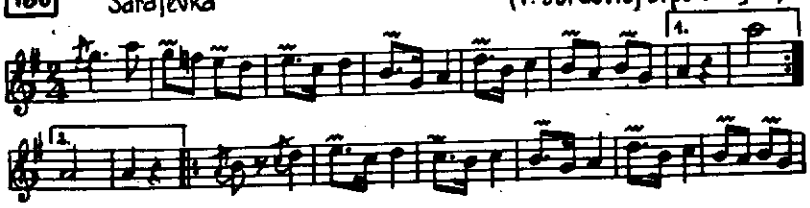
Trodelni oblik najčešće je građen po shemi **a b c**,

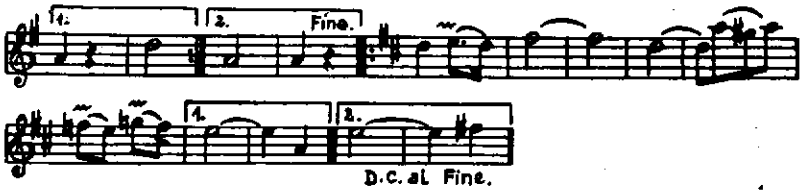
129 Presjekača (J. Ivančan, Narodni plesovi Hrvatske)



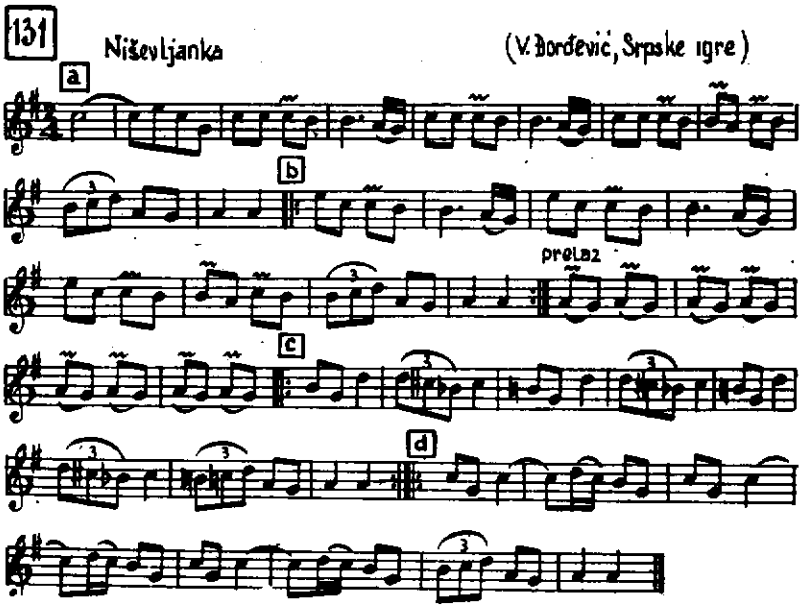
dok je mnogo ređa trodelnost sa reprizom, kao u sledećem primeru:

130 Sarajevka (V. Đorđević, Srpske igre)





Ima i mnogo primera sa većim brojem odseka. Katkad se to postiže variranim ponavljanjem pojedinih odseka (**a a₁ b b₁ . . .**), negde se izvestan odsek ponavlja kao refren (**a b c b . . .**), a sreću se i šire razvijene melodije od niza tematski raznolikih odseka:



Obrada u umetničkoj muzici

Naše narodne igre predstavljaju bogat materijal za inspiraciju kompozitorima i koreografima. Brojni primeri muzičkih dela sazdanih na motivima ovih igara to najrečitije pokazuju. Evo samo nekoliko takvih primera: Mokranjac, Rukoveti (mnoge pesme iz njih u stvari su igre, kao npr. „Skoč' kolo" iz VIII, „U Ivana gospodara" iz IX rukoveti i dr.); Dobronić, „Jelšonski tonci", „Jugoslovenski plesovi"; Konjović, „Velika čočečka igra" iz „Koštane"; Lhotka, „Đavo na selu"; Milojević, „Melodije i ritmovi sa Balkana"; Hristić, „Ohridska legenda"; Baranović „Licitarsko srce"; Gotovac, kolo iz „Ere s onog svijeta", „Simfonijsko kolo"; Slavenski, „Balkanofonija", „Četiri balkanske igre", „Jugoslavenska svita"; Bravničar, „Slovenska plesna burleska", „Kurent", „Belokranjska rapsodija"; Tajčević, „Sedam balkanskih igara", „Srpske igre"; Živković, „Južnoslovenske seljačke igre, „Zelena godina", „Makedonske igre"; Logar, „Rondo rustico"; Marić, „Brankovo kolo"; Skalovski, „Makedonsko oro"; Zlatić, „Simfonijski plesovi", „Balun"; Hercigonja, „Linđo"; Devčić, „Istarska svita"; Trbojević, „Dve igre".

20. Igre XX veka

Karakter savremenih igara

Posmatrajući kroz istoriju formiranja čoveka igru, kao i muziku — zvučno-ritmičku podlogu igre, dolazimo do zaključka da svaka epoha ima odgovarajući fond igara koje svojim izrazom i temperamentom čine paralelu opštem duhu, nazorima, navikama i temperamentu ljudi određenog vremena. Igre našeg veka ili, kako se još nazivaju, „moderne igre", umnogom svojim duhom, stilom i nervom odražavajù život, vreme i shvatanja o zabavi današnjeg čoveka. Namesto gracioznog menueta, uzvišeno ozbiljne sarabande, poletne žige ili zanosnog valcera — moderne igre imaju sasvim druge osobine, pre svega neobuzdani ritam, koji čini vrlo često jedini sadržaj igre i igranja. I dok se osećanje uživanja u igri u plesnim oblicima XVII, XVIII i XIX veka izražavalo na prefinjen, skladan način, u modernoj igri se ta osećanja često doziraju u preteranoj količini, pretvarajući se u izraz primitivnog, iskonskog praritma, što ponekad dovodi i do izopačenja, te se u tim slučajevima ne može više govoriti o savremenoj igri kao o zabavi čoveka današnjice uopšte, već o shvatanju jednog određenog društva.

Naše doba obiluje velikim brojem igara. Neke od njih su nasleđe iz XIX veka, druge su narodnog porekla, u novije doba postale internacionalne, a neke se stvaraju u pojedinim društvenim sredinama i povremeno se zadržavaju kao modne igre, da bi se posle izvesnog vremena izgubile.

Jazz

Muzika za igru XX veka je pod snažnim uticajem jazza. Pojmovi: muzika za igru, zabavna muzika, „šlager" često se mešaju sa pojmom jazza i ovaj naziv upotrebljava kao opšti za sve te muzičke rodove. Međutim, jazz je stil, način izvođenja muzike, vrsta muzike sa manje-više određenim karakteristikama: improvizacija, muzički jezik u kome se elementi evropske harmonije i evropsko-afričke melodike stapaju sa afričkim ritmom i intonacijom. Osnove jazza se formiraju u SAD krajem XIX i početkom XX veka u krajevima u kojima afrički Crnci dolaze u dodir sa raznim formama evropske i američke muzike: duhovnom muzikom, narodnim pesmama i igrama, marševima, operetama. Kada Crnci počinju da aktivno učestvuju u ovom šarolikom muzičkom zbivanju, oni u njega ulažu pre svega svoju izrazitu muzikalnost; prilikom izvođenja muzike evropskog i američkog porekla oni unose osnovne osobine afričkog folklora: izraziti ritam, lestvice sa nekim netemperiranim tonovima („blue notes"), smisao za improvizaciju i — što je neobično karakteristično — uživljavanje i potpuno predavanje pri izvođenju. Mešanjem evropsko-američke muzike sa ovim osobinama muzike Crnaca stvara se novi američko-evropsko-afrički muzički idiom čije su prve forme „spirituals" (izgov spiritjuels) — duhovne pesme, i „blues" (izgov. blûz) — pesme iz života, filozofskog, satiričnog, ekstatičnog ili erotičnog sadržaja. New Orleans, Chicago i New York predstavljaju na prelazu u XX vek pozornicu na kojoj se razvija jazz; on prolazi do danas kroz nekoliko faza, koje imaju odlike stilova:

Stilovi jazza

Rag-time (izgov. regtajm) je oblik jednostavne melodije, čvrstog ritma, sličan polki i maršu. Javio se u poslednjim godinama XIX veka i trajao do I svetskog rata. U početku je sviran na klaviru, a kasnije i u orkestru.

Za New Orleans-stil (izgov. nju orlienz) karakteristično je da se istovremeno izvode tri samostalne melodijske linije, i to na klarinetu, trubi (zapravo kornetu) i trombonu. Uz ova tri vodeća melodijska instrumenta svira i grupa ritmičkih i harmonsko-fundamentalnih instrumenata: klavir, banjo (izgov. bendžo), kontrabas, gitara i udaraljke. New Orleans-stil se formira oko 1910. godine.

Dixieland (izgov. diksilend) je nešto smireniji oblik New Orleans-stila. Linije su mirnije, harmonija sređenija, ritam blaži.

Blues nastupa posle I svetskog rata, sa istim karakteristikama koje je imao prvobitni vokalni blues. Ovaj stil jazza se javlja u Chicagu, pa ga nazivaju i Chicago-stil. Za ovu fazu je karakteristična dominacija solističke linije, u kojoj se smenjuju razni instrumenti, virtuozno tretirani.

Posle I svetskog rata jazz postaje vrlo popularan, sa njim se upoznaje i prima ga i Evropa. U instrumentarijum jazza ulaze i saksofoni, zahvaljujući svojim mogućnostima ekspresivnog sviranja.

Swing se javlja oko 1929. godine, sa izrazitim, vrlo podvučenim ritmom i veoma izražajnim sviranjem.

Oko tridesetih godina jazz se izvodi i u velikim orkestrima, sa primenom klasične instrumentacije — tzv. simfonijski jazz (Gershwin).

Boogie-woogie (izgovor. bugi-vugi) se stvara u vreme oko II svetskog rata. Ovo je u osnovi klavirski stil sa karakterističnim ostinatnim punktiranim pokretom u basu.

B e - b o p (izgov. bi-bap) se javlja oko 1945. — izrazito je improvizacionog karaktera, izvodi se u malim sastavima na virtuozan način. Muzika ovog stila je vrlo živa i bučna, te spada u takozvane „hot" („tople") stilove, kao i raniji: New Orleans, blues, swing.

Najmodernija stremljenja u oblasti jazza su u okviru tzv. c o o l („hladnog") jazza (izgov. kûl). Muzika ovog stila je mirnija, unekoliko intelektualnog karaktera, u stilu improvizovane polifonije, a pod snažnim uticajem savremenih pravaca ozbiljne muzike.

Odlike jazza

Pored improvizacije, koja predstavlja jednu od glavnih odlika jazza, i druge njegove komponente pokazuju određene i karakteristične crte. Melodije su jednostavne građe, sa primenom netemperiranih tonova i glisanda; harmonije su guste, sa upotrebom septakorada, nonakorada i undecimakorada. Ritam je impulzivan, ekstatičan, sa obilnim korišćenjem sinkopa, koje se u najsmelijim kombinacijama suprostavljaju stalnom motoričnom pulsiranju osnovnih ritmičkih jedinica. Instrumentacija je raznolika, instrumentalni sastavi novi. Od melodijskih instrumenata upotrebljavaju se naročito oni najekspresivniji: saksofoni, klarineti, trube, tromboni, vibrafon, a ređe violina, flauta, oboa i drugi standardni instrumenti klasičnog orkestra. Grupa ritmičkih i harmonsko-fundamentalnih instrumenata je vrlo izrazita; tu su klavir, gitara, bendžo, kontrabas, kao i udaraljke u velikom broju (pored najčešće upotrebljavanih: doboša, bubnja, činela sreću se i mnogi egzotični afrički i južnoamerički instrumenti: klavs, marakas, gviro, bongo, konga). Najzad, u izvođenju jazza učestvuju i vokalni solisti i ansambli.

Uticaj jazza se naročito ogleda u savremenim igrama severnoameričkog porekla, kod kojih nalazimo gore pobrojane muzičke karakteristike. Drugu značajnu i zanimljivu grupu čine igre koje vode poreklo iz Južne Amerike; u njihovoj ritmici, melodici i instrumentarijumu osećaju se osobenosti latinskoameričkog narodnog muzičkog izraza, srodnog španskom folkloru.

Oblik savremenih igara

Po obliku, moderne igre se najčešće sastoje od dva odseka: v e r s e („stih", izgov. vers) i c h o r u s („hor", tj. pripev, izgov. korus), koji se naizmenično ponavljaju. U pitanju je, dakle, pesma sa refrenom, što je najjasnije kod oblika sa pevanjem, gde verse prilikom ponavljanja donosi nove strofe teksta, dok je tekst chorusa stalan. Na početku se obično nalazi introdukcija. Kod instrumentalnih kompozicija verse i chorus se pri ponavljanju variraju, uz smenjivanje raznih solista ili instrumentalnih grupa sa čita[illegible] orkestrom. Time se oblik pesme sa refrenom približuje obliku varijacija; stvarno, često se forma sastoji iz teme od 32 takta (građe **a a b a**) ili — ako je u pitanju melodija bluesa — od 12 taktova (građe **a a b**), za kojom sledi niz chorusa koji improvizaciono variraju temu.

—

Severnoameričke igre

Igre nastale u S e v e r n o j A m e r i c i, kao što je rečeno, nose dobrim delom pečat folklora američkih Crnaca. Većina ovih igara je pod snažnim uticajem jazza, a kao modne igre one su se raširile po čitavom svetu. Evo najpoznatijih od njih:

B l e k b o t o m (black bottom = crno tlo). 4/4 ili 2/2, umerenog tempa. Igra crnačkog porekla, nastala oko 1926. g.; podražava hodanje po blatnom zemljištu (evocira rad na obalama Mississippija).

B l u z (blues). 4/4, umerenog tempa. Igra se zapravo na muziku sloufoksa. Ime dolazi od izraza „blue" = plav, u prenosnom smislu — potišten, sumoran, melanholičan. Proizišao je iz ranijeg vokalnog i instrumentalnog bluza. U igri je karakteristično njihanje i prenošenje težine tela s jedne strane na drugu.

B u g i - v u g i (boogie-woogie). 4/4, brza igra, razvila se iz svinga, ali se pri igri noge ne podižu sa tla. Karakteristični su u pratnji razloženi trozvuci i četvorozvuci, u oktavama, sa osminskom osnovom.

Č a r l s t o n (charleston). 4/4 ili 2/2, u brzom tempu i sinkopiranom ritmu. Ova igra, slična fokstrotu, izrazito je crnačkog porekla. Tipična ritmička figura je: 4/4

F o k s t r o t (foxtrott = lisičji trk). 4/4 ili 2/2. Brza igra, formirana pod uticajem marša (marš-fokstrot).

K e k u o k (cakewalk). 2/4, brza igra sa izrazitim sinkopama, jedna od najstarijih igara iz ove grupe.

L a m b e t u o k (lambeth walk). 2/2, modna igra tridesetih godina XX veka, umerenog tempa, sa posebnim igračkim figurama.

S l o u f o k s (slow fox). 4/4, umerenog tempa. Lagani fokstrot, jedna od standardnih modernih igara, nastala oko 1929. g. u Engleskoj.

S v i n g f o k s (swing fox). 4/4, igra brzog tempa, sa karakterističnim savijanjem kolena.

Š i m i (shimmy). 2/2, umerenog tempa, sličan fokstrotu.

T r o k i n g (trocking). 4/4, brza igra sa karakterističnim trešenjem u pokretima.

U a n s t e p (one-step = jedan korak). 2/4, u brzom tempu.

Sledeće dve igre su evropskog porekla, a modificirane u stilu modernih američkih igara:

V a l s b o s t o n — lagani valcer. 3/4; javlja se oko 1925. g. u Bostonu, te je u prvo vreme i poznat pod gornjim imenom. Oko 1930. g. u Engleskoj se nešto menja način igre („vals diagonal"), te je od tada ova igra poznata pod imenom „engleski valcer".

Ž a v a (java). 3/4, brza igra, vrsta valcera sa ritmom mazurke: 3/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Latinsko-američke igre

U većini igara l a t i n s k o a m e r i č k o g porekla oseća se snažan uticaj folklora; gotovo za sve je karakteristična jednostavna melodika i ritam podvučen naročitim udaraljkama (klavs, timbales, sensero, marakas, čokalo, kabasa, bongos, konga, guiro). Veoma često srećemo u ovim igrama ritmičku osnovu rumbe.

B a j o n (bayon). 2/4, življa igra, poreklom iz Brazila; igra se kratkim, šetajućim koracima.

B e g i n (beguine), e l s o m, g a m a r č a (gamarcha). 2/4 ili 4/4, umerenog tempa, varijante rumbe.

B o s a n o v a (bossa nova). 4/4, igra nastala u Brazilu. I to je jedna od novijih varijanata rumbe. Uz osnovni ritam 4/4 ♩. ♩. ♩ prateći je 4/4 ♩. 𝄾 ♩ Bosa nova (u prevodu „novi ritam", „nova stvar") postala je i poseban stil jazza.

Č a - č a - č a (cha-cha-cha). 2/4, življeg tempa, igra izvedena od stare kubanske igre „danzon"; slična je habaneri.

H a l i - g a l i (hully gully). Novija varijanta tvista.

K a l i p s o (calypso). 4/4, igra nastala pre nekoliko vekova na ostrvu Trinidad. Ovu igru su igrali robovi sa lancima na nogama, otuda vučenje nogu po tlu (swivel) i veći, slobodniji pokreti bedrima napred i nazad (roll).

K a r i o k a (carioca). 2/2, umerenog tempa. Po ritmu je slična rumbi, sa posebnim igračkim koracima.

K u k a r a č a (cucaracha). 2/2, živa igra, takođe slična rumbi, ali sa nešto drugačijim igračkim figurama.

L i m b o. 4/4, brza igra sa provlačenjem ispod štapa koji se tokom igre sve više spušta.

L o k o m o š n (locomotion). 4/4, u umerenom tempu, varijanta tvista. Uz osnovnu ritmičku figuru 4/4 ♩. ♩. ♩ javlja se prateća: ♫ ♫ ♫ ♫

M a m b o. 2/4 ili 4/4, umerenog tempa, slična rumbi.

M e r e n g e (merengue). 2/4, umerenog tempa. Nastala na ostrvu Hispaniola kao rezultat mešanja španskog i afričkog folklora.

P a s o d o b l (passo doble = dvostruki korak). 2/4 (ređe 3/4), u živom tempu, španskog porekla. Pri svečanom hodu karakteristično je udaranje petom o petu.

R a s p a. 6/8, umerenog tempa. Poreklom iz Meksika, igra se slično polki, u sinkopiranom ritmu, sa naizmeničnim klizećim koracima.

R o k' n' r o l (rock and roll). 4/4, brza igra, razvijena na ritmu rumbe (4/4 ♩. ♩. ♩ ili 4/4 ♫ ♫ ♫ ♫). U igri se partneri slobodno odvajaju jedan od drugog. „Lagani rok" je u laganom tempu, sa ritmičkom osnovom pratnje 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩ 4/4 ♫ ♫ ♫ ♫ ili ♫ ♫ ♫ ♫

R u m b a. 2/4 ili 4/4, umerenog tempa, poreklom sa ostrva Kube. Igra se malim, kratkim koracima, sa ritmičkim ljuljanjem tela. U osnovi leži ritmička figura: 4/4 ♫ ♫ ♫ ♫ ili 4/4 ♩. ♩. ♩ , od koje se prave razne varijante.

S a m b a. 2/4 ili 4/4, življa igra iz Brazila. Vodi poreklo od stare hodajuće igre „mexixe" (izgov. mehihe). Za sambu je karakteristično savijanje kolena za vreme igre.

S u r f. 4/4, novija varijanta tvista. U pratnji je osnovna figura 4/4 ♩. ♩. 𝄾 uz prateći pokret osmina.

T a n g o. 2/4 ili 4/8, umerenog tempa, poreklom iz Argentine, u druge zemlje prenesen oko 1909. g. Ova popularna igra ima veliki broj figura i nekoliko osnovnih

tipova, od kojih su najpoznatiji: t a n g o - h a b a n e r a (tango argentino) sa karakterističnom ritmičkom figurom u pratnji: 2/4 ♫♩♫ i t a n g o m i l o n g a, kod koga se u pratnji ponavlja ritam: 2/4 ♫♩♫

T v i s t (twist). 4/4, brza igra razvijena na ritmu rumbe. Osnovni ritam je 4/4 ♩.♩.♩ koji se izvodi obično na kontrabasu i bubnju, a prateći ritam 4/4 𝄾♫𝄾♩ izvodi se na gitari, činelu ili dobošu, često uz pljeskanje rukama. Igra se u slobodnoj improvizaciji, igrači se ne drže za ruke.

U poslednje vreme pojavile su se i igre iz drugih krajeva, kao na primer:

T u m b r a. 3/8 ili 6/8, umereno živog tempa, egipatsko-sudanskog porekla — igra se kratkim koracima.

Primena u umetničkoj muzici

Jazz i moderne igre su izvršili izvestan uticaj i na stvaranje savremenih kompozitora ozbiljne muzike. Jedan od najstarijih primera je Cakewalk iz svite „Dečji kutak" Debussyja, a zatim spomenimo: Ravela („Dete i čarolije", Sonata za violinu i klavir), Stravinskog („Ragtime", „Priča o vojniku"), Milhauda (baleti „Stvaranje sveta" i „Vo na krovu"), Honeggera (Končertino za klavir), Iberta (opera „Angélique"), Kreneka (opera „Jonny spielt auf"), zatim Hindemitha, Satiea, Weilla. Gershwin predstavlja obrnutu tendenciju: ne uvođenje elemenata jazza u ozbiljnu muziku, već primena kompozicione tehnike evropske muzike na idiom jazza. U tom smislu su nastala njegova dela: opera „Porgy i Bess", Koncert za klavir i orkestar, svita „Amerikanac u Parizu".

III

POLIFONI OBLICI

21. Osobine polifone muzike

Kao što nam je poznato, u polifonom (kontrapunktskom) stilu svi glasovi su podjednako značajni i ravnopravno učestvuju u izlaganju i razradi tematskog materijala — za razliku od homofonije, kod koje se vodeći melodijski glas izdvaja od harmonske pratnje. Evropska višeglasna muzika bila je sve do polovine XVIII veka pretežno polifone fakture. Dve glavne epohe cvetanja polifonog stila jesu: doba vokalnog kontrapunkta (renesansa, XV—XVI vek) i doba instrumentalnog kontrapunkta (barok, XVII i prva polovina XVIII veka).

Polifonija i homofonija

Vokalni kontrapunkt, zvan i „kontrapunkt strogog stila", doživljava svoj vrhunac u vreme Palestrine i Lassa. Dela su pisana uglavnom za hor bez pratnje (a cappella); time su nametnuta ograničenja u pogledu obima i pokretljivosti glasova. Tonalna osnova su modalne lestvice, u kojima još nema izrazitih funkcionalnih odnosa među akordima. Preovlađuju konsonantna sazvučja, a disonance se upotrebljavaju oprezno, uglavnom kao vanakordski tonovi.

Dva kontrapunktska stila

Instrumentalni kontrapunkt označava se i kao „kontrapunkt slobodnog stila", pošto upotreba instrumenata (samih ili zajedno sa vokalnim glasovima) veoma proširuje obim, pokretljivost i intonativne mogućnosti glasova. U doba Bacha i Händela, čije stvaranje predstavlja krunu instrumentalne polifonije, dovršen je proces pretapanja modalnih lestvica u moderne tonske rodove — dur i mol, u kojima postoje harmonske funkcije. Upotreba disonantnih sazvučja i vanakordskih tonova takođe je daleko slobodnija no u prethodnoj epohi.

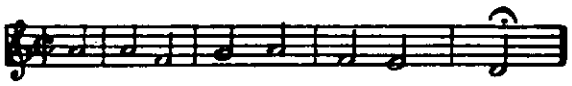
Osnovni načini kontrapunktskog rada jesu:

Tehnike polifonog rada

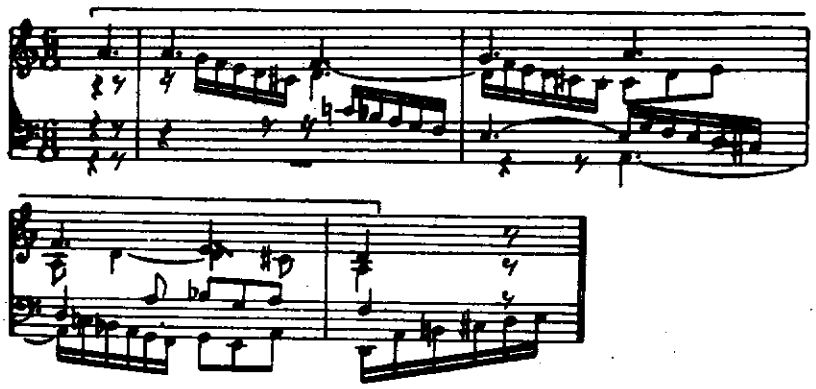
a) *Imitacija* (vidi str. 20), na kojoj se zasnivaju najvažnije polifone forme. Javljanjem teme u raznim glasovima postiže se njihova samostalnost i ravnopravnost, jer svi glasovi naizmenično uzimaju učešća u izlaganju vodeće muzičke misli.

b) *tehnika cantus firmusa*, tj. dodavanje kontrapunktirajućih glasova datoj melodiji (lat. cantus firmus = utvrđeni napev).

132 a) Protestantski horal „Vater unser"



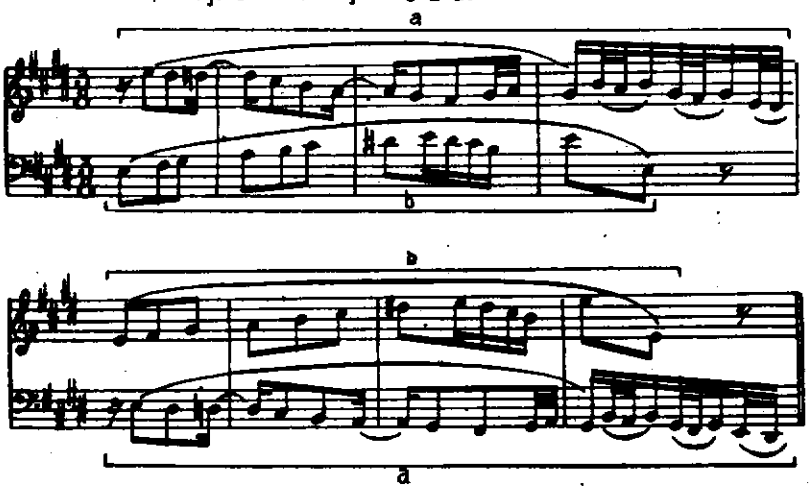
b) Bach: Koralna predigra



c) *Obrtajni kontrapunkt*, tj. postupak izrade višeglasja u kome glasovi mogu razmeniti mesta (donji može postati gornji i obratno), a da se pri tom ne jave greške u vođenju glasova ili u sazvučjima koja oni obrazuju. Razlikujemo *dvostruki, trostruki, četvorostruki kontrapunkt* itd. — prema tome da li 2, 3, 4 . . . . glasa mogu biti premeštana. Dvostruki kontrapunkt se upotrebljava u *oktavi, decimi i duodecimi* — prema tome za koliki se interval premešta donji glas naviše odnosno gornji naniže. Višestruki kontrapunkt može biti samo u oktavi.

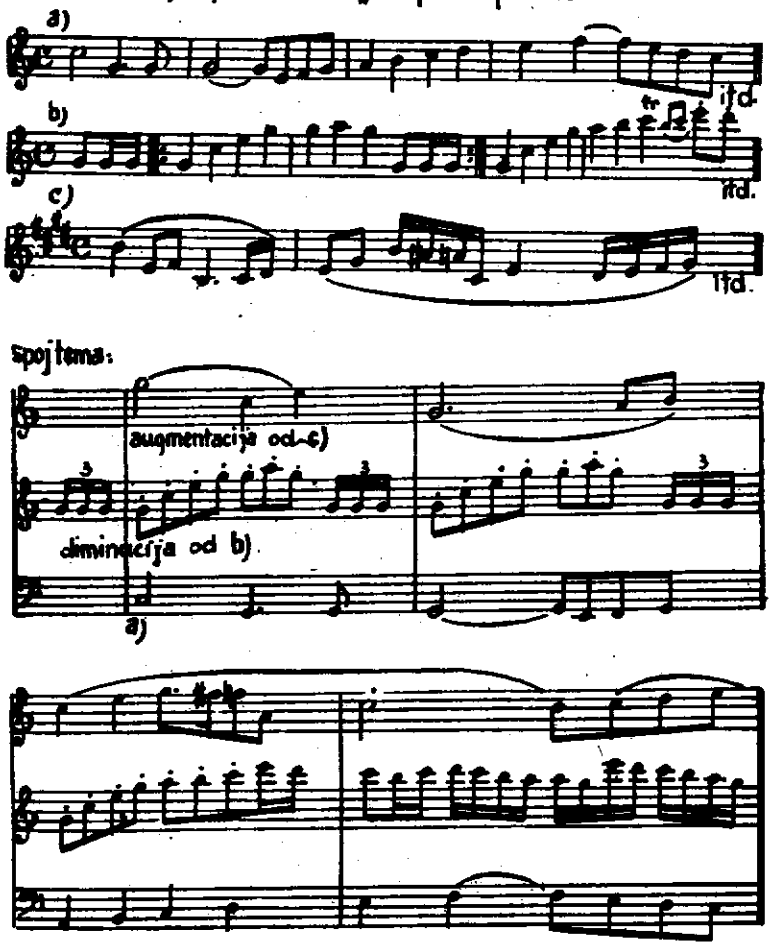
Primer za dvostruki kontrapunkt u oktavi:

133 Bach, Dvoglasna invencija br. 6 E-dur



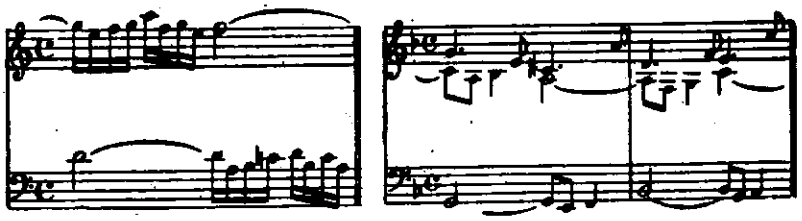
d) *Spajanje kontrastirajućih tema* (prethodno izloženih ponaosob) u istovremeno zvučanje.

134 Wagner, Uvertira za „Majstore pevače"



U kontrapunktskom višeglasju glasovi međusobno kontrastiraju ritmički i melodijski. Omiljen način postizanja ritmičke samostalnosti glasova je *komplementarni ritam*: pokret se raspodeljuje naizmenično na dva ili više glasova, tako da jedan ima duže notne vrednosti dok se drugi kreće u kraćim, a zatim menjaju uloge. Kontras glasova

135 a) Bach, Dvoglasna invencija br. 1 C-dur b) Bach, Umetnost fuge br. 1

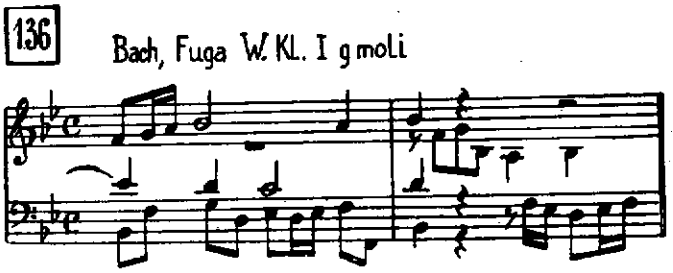


Melodijski kontrast glasova može biti raznovrstan: suprotno kretanje, raznovremenost vrhunaca, skokovi nasuprot postupnom pokretu, dijatonika nasuprot hromatici itd.

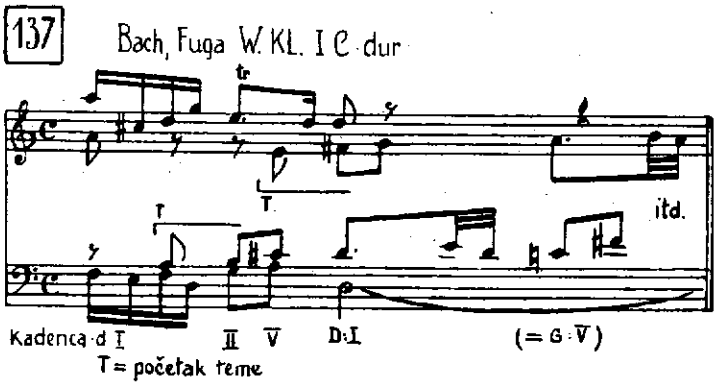
Struktura polifonih oblika

Za razliku od mnogih (naročito manjih) homofonih oblika, u polifonim formama osetno preovlađuje evolucioni konstruktivni činilac nad arhitektonskim. Stoga one po pravilu ne pokazuju jasnu periodičnost i simetriju u strukturi (obično su već same teme nesimetrično građene), niti su im odseci razdvojeni izrazitim cezurama. Neprekidnost toka muzike postiže se na više načina, kao što su:

a) Izbegavanje jednovremenog kadenciranja u svim glasovima (ukoliko se kadenca i pojavi, jedan ili više glasova odmah zatim nastavljaju pokret).



b) „Lančano" vezivanje odseka: početak novog poklapa se sa završetkom prethodnog, ili čak dopire i dublje u prethodni (npr. tema nastupa pre nego što su ostali glasovi kadencirali).



c) Ravnomernost ritmičkog pokreta („motoričnost"), tipična za epohu baroka, a često dobijena pomoću komplementarne ritmike.

Vrste polifonih oblika

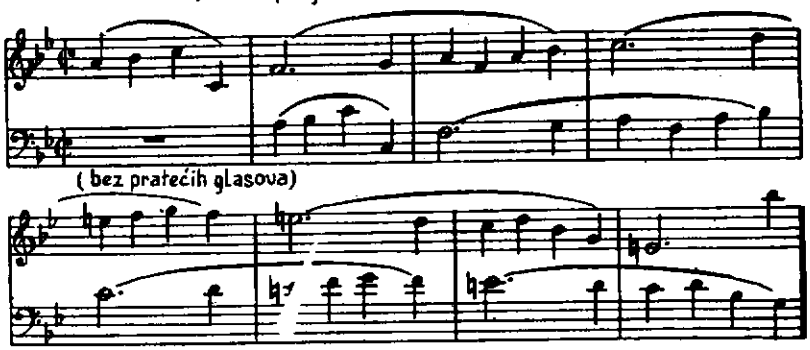
U sledećim poglavljima obrađeni su uglavnom instrumentalni kontrapunktski oblici baroka. Jedni od njih su građeni na principu imitacije (kanon, fuga, ričerkar, invencija), drugi obrađuju cantus firmus (horalna predigra), treći su pisani u slobodnoj polifoniji ili čak prelaze na područje homofonije (preludijum, tokata, fantazija). O varijacionim oblicima (pasakalja i čakona, horalne varijacije), koji su srodni oblicima sa cantus firmusom, vidi u IV delu, a o vokalnim polifonim oblicima u IX delu knjige.

22. Kanon

Kanon — stroga veštačka imitacija

Kanon (grč. kanon = pravilo) predstavlja najstroži i najdosledniji vid imitacije (tzv. veštačku imitaciju): imitira se ne samo početna tema već i kontrapunkt koji se u prvom glasu javlja dok drugi glas donosi imitaciju teme, zatim i kontrapunkt na taj kontrapunkt itd. Na taj način se čitava deonica prvog glasa imitira u drugom glasu (odnosno drugim glasovima), uvek zakašnjavajući određeno vreme za svojim originalom.

138 Beethoven, IV simfonija

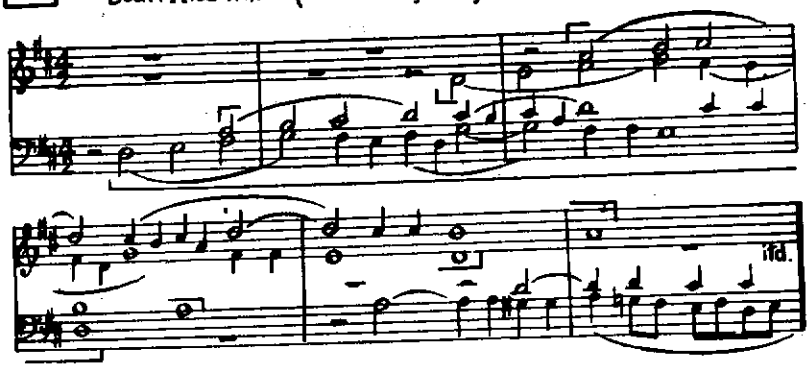


Prvo izlaganje teme zove se *proposta* (ital. — postavka), a njena imitacija — *risposta* (odgovor).

Kanon može biti dvoglasan, troglasan, četvoroglasan itd., a prema intervalskom razmaku između proposte i risposte — u primi, gornjoj ili donjoj sekundi, gornjoj ili donjoj terci itd. Najjednostavniji i stoga najčešći jesu kanoni u primi i oktavi, a zatim u kvarti i kvinti.

Primer za četvoroglasni kanon u kvinti i oktavi:

139 Bach: Misa h moll (Grahas agimus)

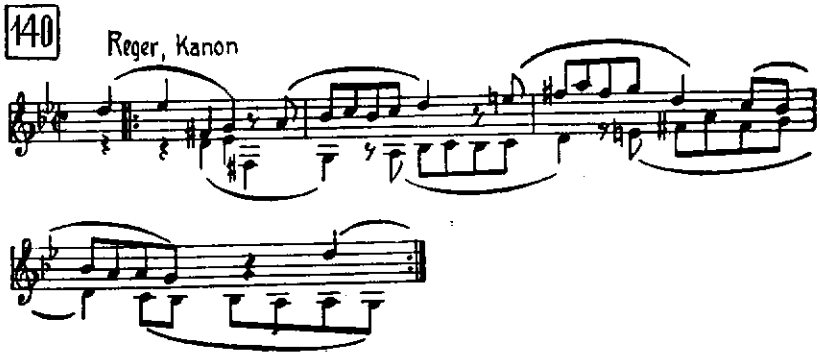


Naročite vrste kanona

Naročite vrste kanona jesu:

a) beskrajni kanon, podešen tako da se sa završetka može uvek iznova preći na početak:

140 Reger, Kanon



Najpopularniji njegov oblik je d r u š t v e n j k a n o n (nem. Gesellschaftskanon), pesma u vidu jednostavnog beskrajnog kanona u primi (ili oktavi);

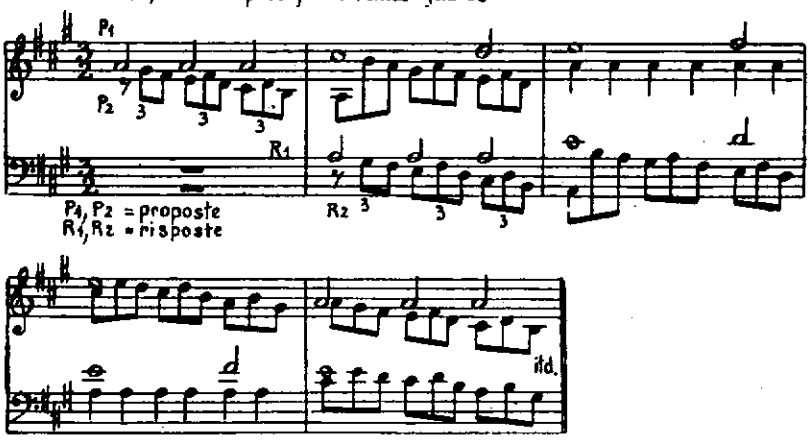
b) k r u ž n i k a n o n, koji modulira kroz kvintni krug, tj. pri nastupu svakog novog glasa prelazi se bilo u dominantni, bilo u subdominantni tonalitet (u odnosu na prethodnu toniku);

c) k a n o n u i n v e r z i j i, gde risposta predstavlja inverziju proposte (ako se inverzija izvrši tako da nota na srednjoj liniji notnog sistema ostane i u obrnutoj temi na istom mestu, imamo k a n o n u o g l e d a l u);

d) k a n o n u d i m i n u c i j i i e) k a n o n u a u g m e n t a c i j i, sa dvostrukim skraćenjem odnosno dvostrukim produženjem notnih vrednosti u risposti;

f) d v o s t r u k i k a n o n, četvoroglasan, sa dve različite proposte i dve risposte;

141 Bach, Horalna predigra In dulci jubilo



g) r a č j i k a n o n, gde risposta izvodi deonicu proposte retrogradno — od kraja ka početku, a obe deonice počinju istovremeno;

d) z a g o n e t n i (enigmatski) k a n o n, napisan u jednom glasu bez naznake na kom mestu ili u kom intervalu nastupaju ostali glasovi.

Kanonu se može dodati jedan ili više slobodnih glasova, koji ne učestvuju u imitaciji, već čine harmonsku ili kontrapunktsku dopunu (vidi npr. finale Franckove violinske sonate). Katkad se kanonski par glasova dodaje cantus firmusú (Bachove „Kanonske varijacije" na horal „Vom Himmel hoch").

Istorijat i primena kanona

Začeci kanona javljaju se u XIII—XIV veku pod nazivima „rondellus" i „caccia" (vidi str. 214 i 216). U XV—XVI veku primena kanona (u vokalnoj muzici) veoma je rasprostranjena i dostiže vrhunac u delima flamanskih kompozitora, koji se rado upuštaju u rešavanje složenih tehničkih problema. Oni se služe komplikovanim vidovima kanona (dvostruki, račji, u inverziji, augmentaciji itd.), kanonima za veliki broj glasova (36-glasni „Deo gratias" od Ockeghema!), zagonetnim kanonima.

U baroknoj instrumentalnoj muzici ređe se nalazi kanon kao zaokružena, samostalna forma, sem u okviru dela koja sadrže zbir raznih polifonih oblika, kao što su Bachova „Umetnost fuge" („Kunst der Fuge") i „Muzička žrtva" („Das musikalische Opfer"). Kanon se može upotrebiti i kao pojedinačna varijacija (vidi str. 110; npr. Bachove „Goldberg-varijacije" sadrže kanone u svim intervalima od prime do none).

Klasika i romantika koriste kanon obično kao epizodu u sastavu većeg, inače homofonog oblika (Haydn — menuet iz gudačkog kvarteta op. 76 br. 2; Beethoven — I čin opere „Fidelio", I stav IV simfonije, trio skerca iz violinske sonate op. 30 br. 2; Franck — I stav Simfonije i finale vio-

linske sonate). Kanon se može upotrebiti i kao način obrade teme (npr. u razvojnom delu sonatnog oblika), ili prilikom reprize teme koja je prvi put bila jednostavnije izložena. Katkad se sreću i zasebni mali komadi kanonske strukture (Schumann, „List iz albuma"; Grieg, „Kanon").

U XX veku se zapaža težnja ka oživljavanju strogih kontrapunktskih formi, među njima i kanona (Hindemith, Webern).

23—27. *Fuga*

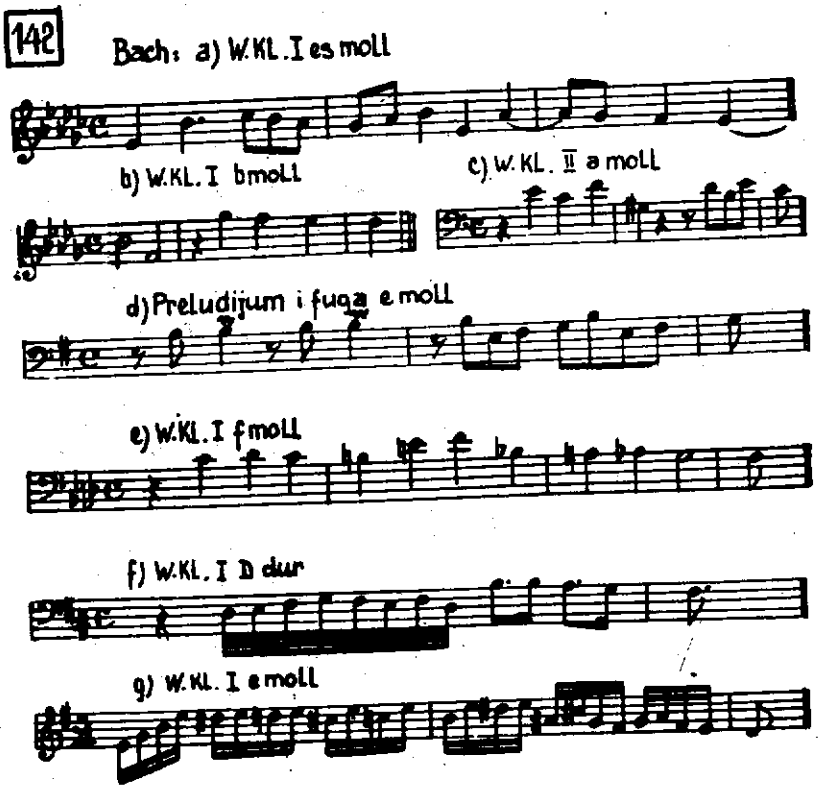
23. Tema i odgovor u fugi

Delovi fuge

Naziv „fuga" (od lat. fugere = bežati) upotrebljavao se još u srednjem veku, ali je tada označavao kanon. Današnji smisao dobio je tokom XVII veka, kad se instrumentalna fuga razvila iz ričerkara (vidi poglavlje 28). Fuga je najznačajniji i najizrađeniji polifoni oblik, čija je suština: sistematsko imitaciono sprovođenje jedne teme (ređe više njih) po određenom tonalnom planu. Ima tri glavna odseka: *ekspoziciju, razvojni deo i završni deo*. Pisana je najčešće za 3 ili 4 glasa, ređe za 2, 5 ili više od 5 glasova.

Tema fuge

Tema fuge mora ispunjavati određene uslove. To je relativno kratka muzička misao (ne veća od nekoliko taktova), neperiodičnog sklopa (u obliku rečenice, sa svega jednom kadencom na završetku). Tema je melodijski ili ritmički karakteristična; naročito se njen početak, tzv. „glava" teme, odlikuje kakvim upadljivim intervalskim pokretom (primer 142 a—c), ponavljanjem istog tona (142 d) ili hromatikom (142 e), nekom pregnantnom ritmičkom figurom (142 f) ili — baš obrnuto — ravnomernim pokretom (142 g). Vrlo česte su teme koje počinju posle pauze (142 c, d, e, f).



Tema obično počinje tonikor ili dominantom, a završava se najčešće tercom (ređe primom ili kvintom) toničnog trozvuka, ili modulira u dominantni tonalitet (vidi primere 142 g i 145).

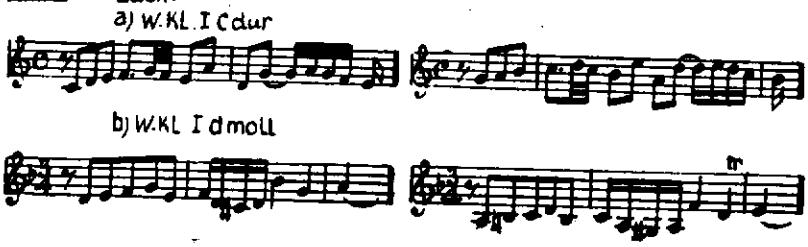
Duks i komes:

Prvi nastup teme je u osnovnom tonalitetu i naziva se *duks* (lat. dux = vođ) ili subjekt; drugi je u dominantnom tonalitetu i označava se kao *komes* (lat. comes = pratilac) ili odgovor. Imitacija je, dakle, u gornjoj kvinti odnosno donjoj kvarti. Odnos između duksa i komesa može biti trojak:

— realni odgovor

a) Ako duks *ne* počinje dominantom ni skokom od tonike na dominantu, komes će biti tačna transpozicija duksa u dominantni tonalitet (*realni odgovor*).

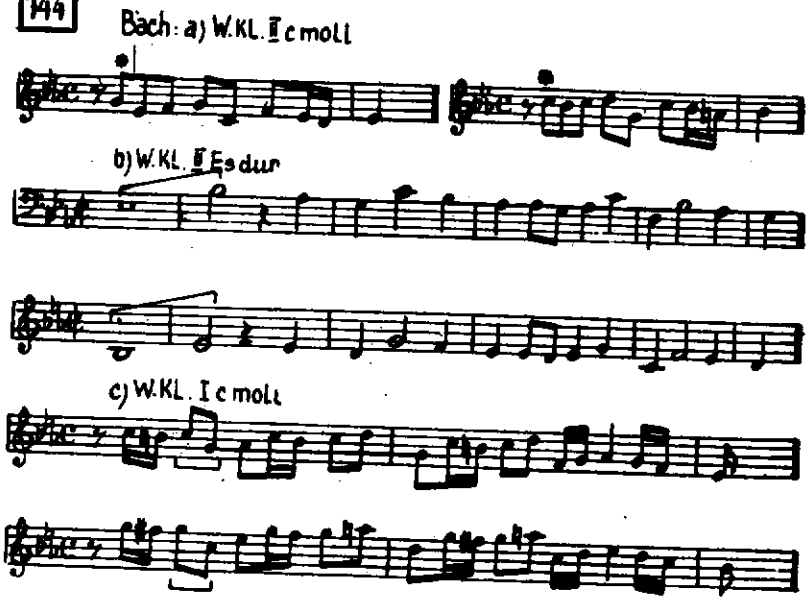
143



— tonalni odgovor

b) Ako duks počinje *dominantom* ili skokom *od tonike na dominantu* (ili se dominanta pojavljuje ubrzo posle početka teme), u komesu se na mestu te dominante javlja tonika osnovnog tonaliteta (a ne dominanta dominantnog tonaliteta, kao što bi bilo pri realnom odgovoru). Ukoliko duks počinje skokom kvinte, komes će početi kvartom i obratno. Time se postiže neosetan prelaz u dominantni tonalitet, jer se modulacija vrši tek u toku komesa (*tonalni odgovor*).

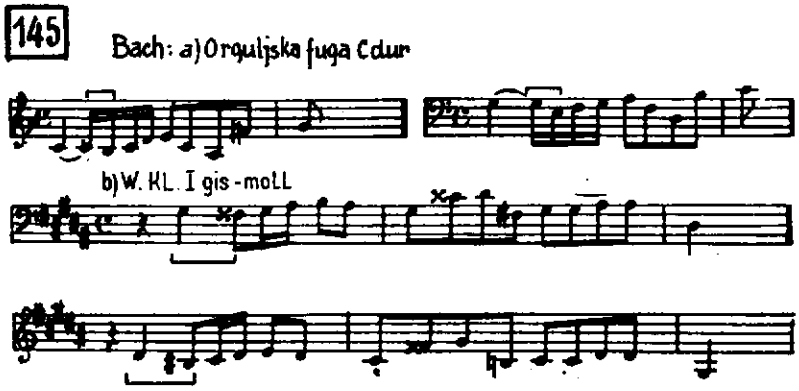
144



— odgovor na modulirajuću temu

c) Ako duks *modulira* u dominantni tonalitet, komes se vraća u osnovni. Radi toga se počev od pogodnog mesta u komesu imitacija ne izvodi

u gornjoj kvinti odnosno donjoj kvarti, već za stepen niže (tj. ostatak komesa je za veliku sekundu niži no što bi bio pri realnom odgovoru).



Sva tri pomenuta slučaja svode se na opšte pravilo: *tonici odgovara dominanta*, a *dominanti — tonika*.

24. Tok fuge

Ekspozicija počinje jednoglasno: glasovi ulaze jedan po jedan, donoseći temu naizmenično kao duks (u osnovnom) i kao komes (u dominantnom tonalitetu). Tonalni plan ekspozicije u troglasnoj fugi je, dakle, T-D-T; u četvoroglasnoj T-D-T-D; u petoglasnoj T-D-T-D-T. Ekspozicija: — tonalni plan

Redosled kojim glasovi nastupaju zove se *reperkusija*. Obično glasovi ulaze redom po visini (npr. sopran—alt—tenor—bas ili obrnuto), ili najpre srednji a zatim spoljni glasovi (npr. tenor—alt—sopran—bas i sl., jer ako bi poslednji nastup teme bio u srednjem glasu, ne bi se dovoljno isticao). — reperkusija

Kontrapunkt uz komes, tzv. *kontrasubjekt*, služi kao dopuna i kontrast temi. Isti kontrapunkt može biti iskorišćen pri svakom nastupu teme, tokom cele fuge (*stalni kontrasubjekt*); u tom slučaju mora biti podešen u dvostrukom kontrapunktu prema temi, kako bi mogao — prema potrebi — zvučati i ispod i iznad nje. — kontrasubjekt

Posle komesa može se javiti kratak prelaz (1—2 takta) koji modulira iz dominantnog tonaliteta nazad u osnovni, kako bi treći glas mogao nastupiti sa duksom. Kod tema koje počinju dominantom i kod modulirajućih tema ovaj prelaz može otpasti.

Ekspozicija je završena kad svi glasovi donesu temu po jedanput. Na nju se nadovezuje prvi *međustav* (epizoda, „divertimento"[1]), koji čini prelaz ka razvojnom delu i stoga modulira u tonalitet u kome će razvojni deo otpočeti. Međustav je obično građen od motiva iz teme ili kontrasubjekta, vrlo često u vidu sekvence, čime se postiže tematsko jedinstvo, dobijaju usponi ili padovi i omogućuje neosetna modulacija. Međustav

Razvojni deo (srednji, modulatorni deo) sadrži više nastupa teme u raznim *srodnim tonalitetima*, pretežno u onima koji nisu bili iskorišćeni u ekspoziciji. (Tonalni plan Bachovih fuga obično se ograničava na 6 najbližih tonaliteta: osnovni, dominantni i subdominantni i njihove paralele). Razvojni deo

---

[1]) Danas se pod nazivom „divertimento" obično podrazumeva ciklični oblik opisan u poglavlju 62.

Razvojni deo najčešće počinje nastupom teme u paralelnom tonalitetu, a prilično često i u dominantnom; nije, međutim, isključen ni početak u osnovnom tonalitetu, u slučaju da se tema pojavljuje obrađena na nov način (vidi sledeće poglavlje).

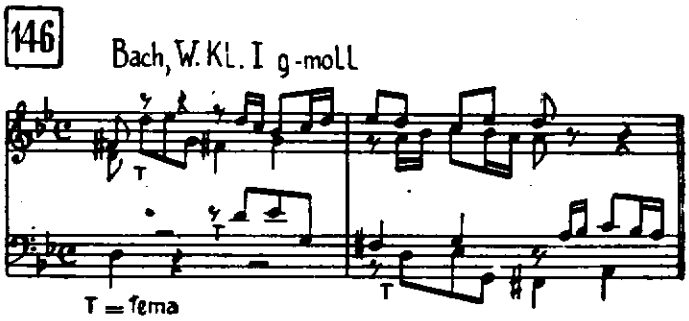
Raspored nastupa teme u razvojnom delu je slobodan. Nastupi mogu biti pojedinačni, u parovima (eventualno u odnosu duks—komes) ili u grupama. Između njih se nalaze kraći ili duži međustavovi (često izgrađeni od istog tematskog materijala kao međustav koji je vezivao ekspoziciju sa razvojnim delom), od kojih poslednji vodi u osnovni tonalitet, a time i u završni deo fuge.

Završni deo

Završni deo nije ponavljanje ekspozicije, ali ima funkciju reprize u harmonskom smislu: on obuhvata jedan ili više nastupa teme u *osnovnom tonalitetu.*

Streta

U završnom delu veoma je česta *streta*[1]) („sustizanje"), tj. veštačka (kanonska) imitacija teme: drugi glas otpočinje imitaciju pre no što je prvi glas završio izlaganje teme.



Streta se izvodi najčešće u intervalu oktave, zatim u kvinti. Mogu je obrazovati 2, 3 i više glasova (petoglasnu stretu nalazimo u fugi W. Kl. I b-moll). Streta nije izvodljiva sa svakom temom, te je mnoge fuge i ne sadrže.

Pri kraju fuge može se upotrebiti orgelpunkt na dominanti, a na samom završetku — na tonici (W. Kl. I C-dur, c-moll). Nad toničnim orgelpunktom katkad se javlja cela tema, a česta su istupanja u tonalitet subdominante.

Primere za analizu fuge vidi u Prilogu br. 4 i 5.

25. Složeniji i nepravilniji oblici fuge

Veliki broj fuga odstupa u manjoj ili većoj meri od jednostavnog i pravilnog plana, koji je izložen u prethodnom poglavlju.

Nepravilni tonalni plan ekspozicije

U e k s p o z i c i j i se katkad sreće neuobičajen raspored tonaliteta u kojima nastupa tema: T-D-T-T (dakle duks-komes-duks-duks, npr. W. Kl. I f-moll), T-D-D-T (W. Kl. I C-dur), ili čak T-S-T (orguljska Tokata i fuga d-moll); petoglasna fuga W. Kl. I cis-moll ima raspored T-D-T-S-T.

Proširena ekspozicija

Posle završene normalne ekspozicije može se pojaviti njeno p r o š i r e n j e, koje obuhvata još 1—2 prekobrojna nastupa teme u osnovnom ili dominantnom tonalitetu. Proširena ekspozicija se naročito često sreće u troglasnim fugama, gde četvrta pojava teme na dominanti daje iluziju četvoroglasnosti (W. Kl. I es-moll, B-dur). Ako se tema izlaže još po jednom u svakom glasu, a pri tom ne napušta oblast osnovnog i dominantnog tonaliteta, nastaje druga ekspozicija (k o n t r a e k s p o-

[1]) Italijanski izraz s t r e t t a ili s t r e t t o (= „tesnac") upotrebljava se i u homofonoj muzici za briljantne kode koje su u bržem tempu nego sam oblik.

zicija). Primer: W. Kl. I F-dur, gis-moll, a još interesantnija je W. Kl. I G-dur, u kojoj kontraekspozicija donosi temu u inverziji.

Razvojni deo na T

Premda je uobičajeno da razvojni deo počne izlaganjem teme u novom tonalitetu, ima fuga u kojima razvojni deo započinje nastupom teme u osnovnom tonalitetu, ako je novim načinom obrade teme dato na znanje da je u pitanju nov odsek fuge. Tema se tada pojavljuje u streti (W. Kl. I C-dur), augmentaciji (W. Kl. II c-moll) ili inverziji, ili joj se dodaje kakav nov, karakterističan kontrasubjekt (W. Kl. I A-dur).

Završni deo na S

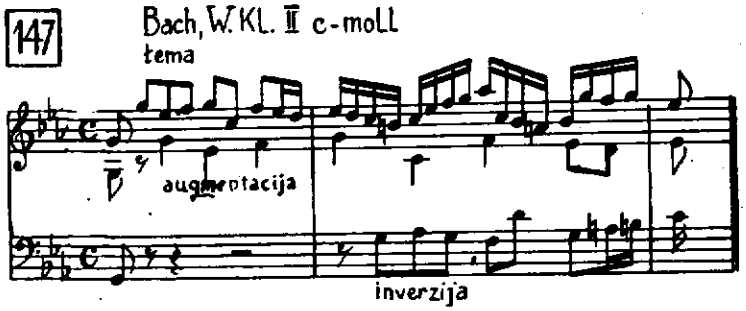
U završnom delu, koji je po pravilu u osnovnom tonalitetu, mogu se pojedine pojave teme nalaziti u tonalitetu dominante ili — češće — subdominante; katkad čitav završni deo počinje temom na subdominanti. I inače se pri završetku fuge često podvlači subdominantni tonalitet (vidi str. 94), što čini pandan modulacijama u dominantni tonalitet upotrebljenim u ekspoziciji — u smislu poznate sheme tonalnog plana T-D-...-S-T (str. 47).

Upotreba strete

Streta se može primeniti i pre završnog dela: u razvojnom delu (W. Kl. I C-dur, es-moll) ili — sasvim izuzetno — u ekspoziciji (W. Kl. II Cis-dur). Tada se gradacija može postići ako se u završnom delu upotrebi streta u većem broju glasova, ili s kraćim vremenskim razmakom između nastupa teme i njene imitacije.

Naročiti vidovi obrade teme

U komplikovanijim fugama primenjuje se tema u inverziji, augmentaciji ili diminuciji. Inverzija se obično javlja u razvojnom delu ili u kontraekspoziciji (W. Kl. I fis-moll, G-dur), augmentacija u razvojnom ili završnom delu (W. Kl. II c-moll, W. Kl. I es-moll), a diminucija — iako retko — u razvojnom delu (W. Kl. II E-dur). U fugi br. 7 iz „Umetnosti fuge" nalazimo sva ova tri vida teme već u ekspoziciji. Streta se može obrazovati i između tema u inverziji, ili između originalne teme i njene inverzije ili augmentacije.



Vidi i fugu W. Kl. I es-moll.

Izvanredno retku pojavu retrogradnog izlaganja teme imamo u fugi iz Beethovenove klavirske sonate op. 106.

Podela fuge na „sprovođenja"

Mnogi teoretičari, naročito stariji, ne dele fugu na tri odseka, već na niz „sprovođenja" (nem. Durchführung, franc. dévéloppement), tj. grupa teminih nastupa, od kojih svaka sadrži onoliko — ili približno onoliko — pojava teme koliko ima glasova (dakle, u svakom sprovođenju tema treba da prođe kroz sve glasove). Ekspozicija predstavlja prvo, kontraekspozicija (ako postoji) drugo sprovođenje; jedno ili više sledećih odgovaraju razvojnom, a poslednje — završnom delu. Premda trodelna podela bolje ističe tonalni plan, ima fuga čija se konstruktivna ideja jasnije uočava podelom na sprovođenja. Npr. fuga W. Kl. II b-moll sadrži 5 sprovođenja, sa sve složenijom obradom teme: 1. ekspozicija, 2. streta, 3. inverzija, 4. streta u inverziji, 5. streta originalne teme sa njenom inverzijom.

Cezure u fugi

Iako tok fuge obično nije isprekidan zastojima i izrazitim kadencama, mogu se ponekad naći jasne kadence na granici dvaju odseka, kao u fugama W. Kl. II c-moll (pred početkom razvojnog dela), W. Kl. II E-dur (pred završnim delom) ili W. Kl. I d-moll (u sredini razvojnog dela, tako da fuga dobija dvodelne konture koje podsećaju na barokni tip dvodelne pesme). U završnom delu fuge katkad se sreće zastoj (patetični jednoglasni pasaži, isprekidani akordima, pauzama ili koronama, i sl.), koji deluje kao moment najveće napetosti, posle čega sledi smirenje i završetak (W. Kl. I a-moll, W. Kl. II As-dur, Tokata i fuga d-moll).

Koncertantna i permutaciona fuga

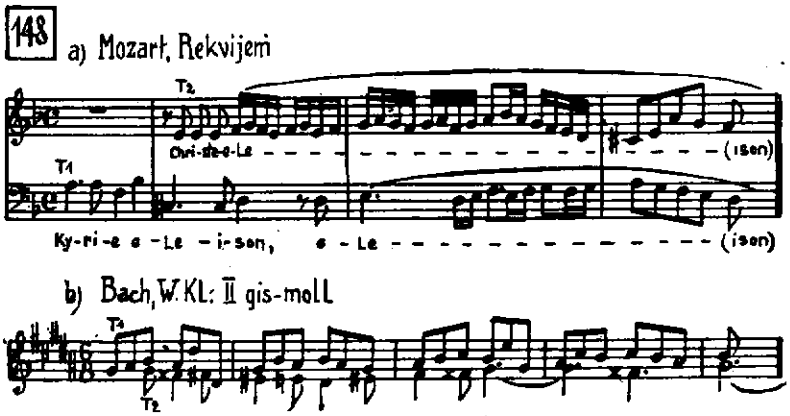
U Bachovim koncertima sreće se tip „koncertantne fuge", u kojoj su „sprovođenja" i međustavovi izrađeni kao Tutti i Solo delovi u Vivaldijevom obliku koncerta (vidi str. 176; primer: finale „Brandenburškog koncerta" br. 4), — a u horovima iz njegovih kantata tip tzv. „permutacione fuge", građene naizmeničnim nizanjem duksa i komesa, bez modulacija (izuzev u tonalitet dominante), pri

čemu su svi kontrasubjekti stalni i samo bivaju različito raspoređivani u glasove (npr. hor „Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht" iz kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht").

26. Fuge sa više tema

Dvostruka fuga

Za razliku od jednostavne fuge sa jednom temom, d v o s t r u k a f u g a ima dve teme, koje međusobno kontrastiraju ritmički i melodijski. One su podešene tako da mogu istovremeno zvučati, i da se svaka od njih može pri tom pojaviti bilo u višem, bilo u nižem glasu (dvostruki kontrapunkt). Teme najčešće ne počinju istovremeno, kako bi se što bolje istakle, ali obično jednovremeno kadenciraju.



Prema načinu uvođenja II teme razlikujemo tri tipa dvostrukih fuga:

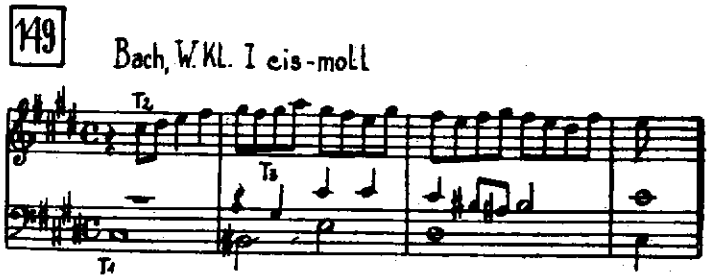
a) Obe teme se istovremeno eksponuju (svaka tema prolazi u ekspoziciji kroz sve glasove). I u daljem toku fuge one se uvek pojavljuju spojene, a eventualna streta se izvodi sa obe teme ili samo sa jednom od njih. Primeri: Bach, Pasakalja i fuga c-moll; Händel, Fuga g-moll; Haydn, finale gudačkog kvarteta op. 20 br. 5; Mozart, „Kyrie eleison" iz Rekvijema.

b) Prva tema ima normalnu ekspoziciju, a druga joj se pridružuje u razvojnom delu kao nov kontrasubjekt, i obe se sprovode zajedno do kraja fuge. Primeri: Bach, W. Kl. II H-dur i fuga br. 9 iz „Umetnosti fuge".

c) Svaka tema ima zasebnu ekspoziciju. Za ekspozicijom i kraćim razvojnim delom I teme sledi ekspozicija II teme (eventualno i njen razvojni deo), a zatim se obe teme združuju u zajedničkom razvojnom i završnom delu. Primeri: Bach, W. Kl. II gis-moll i orguljska fuga c-moll na temu Legrenzija.

Trostruka fuga

T r o s t r u k a f u g a — sa tri teme — još je teža za izradu (zahteva primenu trostrukog kontrapunkta) i stoga ređa. Može biti građena po istim principima kao i dvostruka fuga. Istovremeno izlaganje svih triju tema retko se primenjuje, jer bi bilo teško uočiti ih i pamtiti (na minijaturnu trostruku fugu te vrste podseća preludijum W. Kl. I A-dur). Običniji su tipovi sa priključivanjem druge i treće teme uz prvu tokom fuge (W. Kl. I cis-moll) ili s posebnim ekspozicijama svake teme (W. Kl. II fis-moll, Bachova orguljska fuga Es-dur). Mogućne su kombinacije ovih tipova (fuga br. 8 iz „Umetnosti fuge"). Evo primera za spoj triju tema:



27. Primena fuge

Dvostavni ciklus preludijum-fuga

Fuga kao potpuno samostalan oblik srazmerno je retka pojava. Mnogo češće joj prethodi uvodni stav — preludijum, tokata ili fantazija[1]) — u istom tonalitetu, koji sa fugom obrazuje dvostavni ciklus. To je slučaj uglavnom kod fuga za klavir (odnosno čembalo ili klavikord) i za orgulje. Najznačajnija dela te vrste potiču od Bacha, pre svega njegov „Dobro temperirani klavir" („Das wohltemperierte Klavier"), koji u svakoj od svoje dve sveske sadrži po 24 preludijuma i fuge u svim durskim i molskim tonalitetima, poređanim hromatskim redom (C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll itd.). Među ostalim Bachovim delima iz te oblasti ističe se „Hromatska fantazija i fuga" za čembalo, a od orguljskih — Tokata i fuga d-moll, Preludijum i fuga Es-dur, Fantazija i fuga g-moll itd.

Fuge (kojima obično prethode preludijumi ili slični oblici) imamo i od drugih baroknih majstora (Böhm, Buxtehude, Fischer), a u XIX veku od Mendelssohna, Schumanna, Regera. Franck proširuje taj dvostavni ciklus na trostavni u svom delu „Preludijum, horal i fuga" (na završetku zazvuči tema fuge zajedno sa temom horala i figuracijom iz preludijuma). — Iz savremene literature spomenimo 24 preludijuma i fuge od Šostakoviča, kao i interesantni „Ludus tonalis" od Hindemitha. Ovo delo predstavlja ciklus od 12 fuga u svim tonalitetima (Hindemithov harmonski jezik ne razlikuje više dur i mol), poređanim prema srodnosti (posle C dolaze njegovi kvintni srodnici G i F, pa tercni srodnici A, E, Es, As, zatim susedni stupnjevi D, B, Des, H, i najzad najudaljeniji tonalitet Fis). Između svake dve fuge nalazi se interludijum, a ceo ciklus uokviren je preludijumom i postludijumom. — Iz jugoslovenske literature navedimo orguljske fuge Dugana, Lučića i Škerjanca, fugu za klavir Milojevića, Preludijum i fugu na ime BACH od Kirigina, Preludijum i fugu za gudački orkestar od Obradovića.

Fuga u cikličnim oblicima

Vrlo često se primenjuje fuga i kao stav u okviru većeg oblika. Instrumentalne fuge se sreću u baroknoj sonati (kod Bacha čak i u sonatama za violinu solo!), baroknom koncertu, pa i u klasičnom sonatnom ciklusu (npr. više Haydnovih gudačkih kvarteta, Beethovenove klavirske sonate op. 106 i 110, njegov gudački kvartet op. 131; Mozartova violinska sonata K. V. 402 sastoji se u stvari samo iz preludijuma i fuge). Fuga se rado primenjuje i kao završetak varijacija (vidi poglavlje 36). Još češća je fuga u vokalnim delima — kantati, oratorijumu, misi, rekvijemu (dela Händela, Bacha, Haydna, Mozarta i dr.), katkad i u operi (Wagner, „Majstori pevači"; Verdi, „Falstaff").

Vokalna fuga

Vokalne fuge pisane su uglavnom za hor, a cappella ili sa instrumentalnom pratnjom (orkestar ili orgulje). Pratnja može udvajati vokalne deonice, ili predstavljati harmonsku i kontrapunktsku dopunu. Tekst fuge obično je kratak; njegov početak se ponavlja pri svakoj pojavi teme, a nastavak teksta pripada kontrasubjektu i međustavovima. U dvostrukoj vokalnoj fugi dve teme imaju različite tekstove (vidi primer 148a).

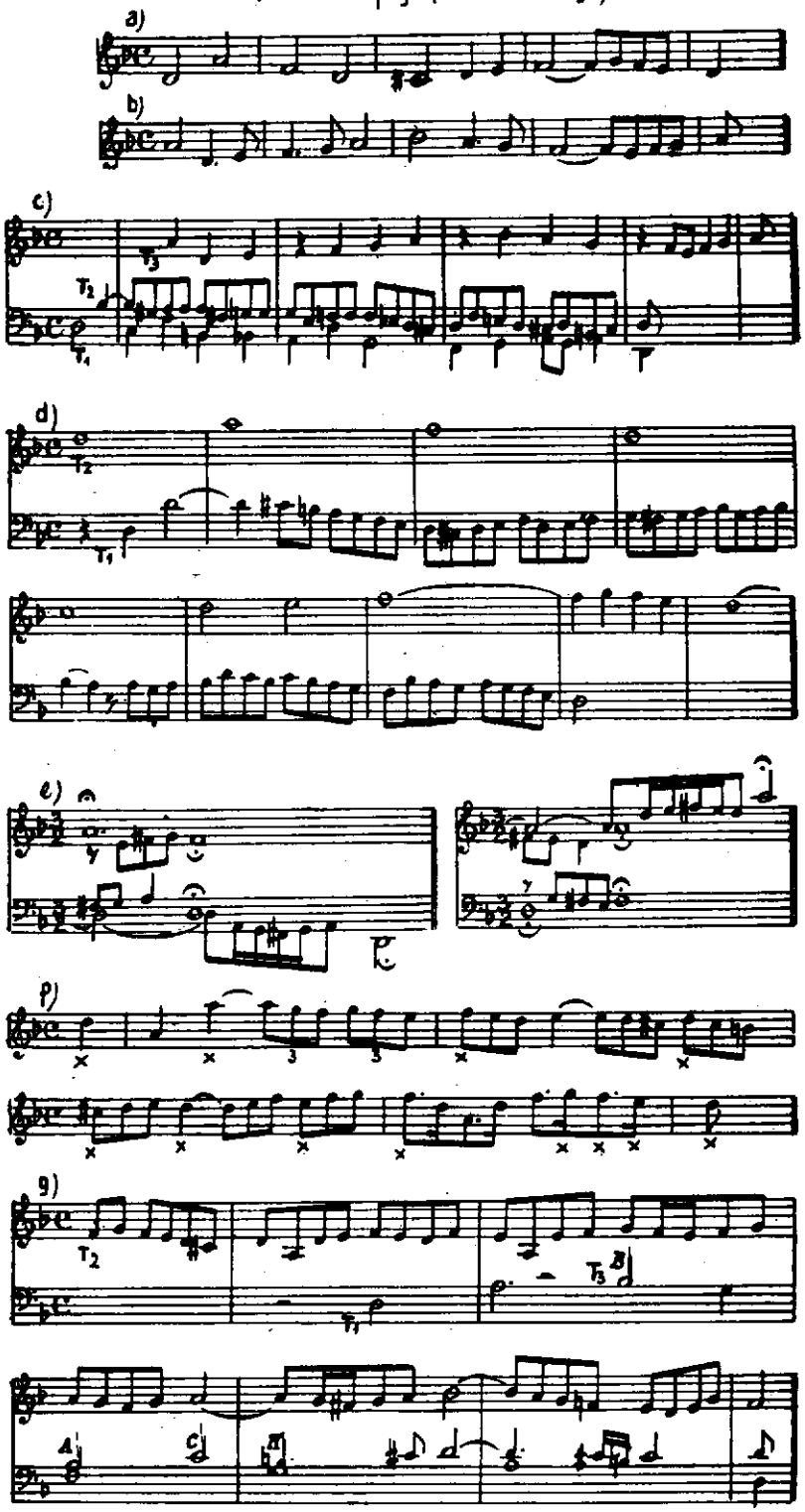
Bach, „Umetnost fuge"

Delo jedinstveno u svom rodu je Bachova „Umetnost fuge" („Kunst der Fuge"), zbirka od 15 fuga (i 4 kanona) — od najjednostavnijih do najsloženijih. Svima služi kao osnova jedna ista tema u raznim varijantama.

Evo kratkog pregleda ovog dela: I i II fuga koriste osnovnu temu (primer 150a), III i IV njenu inverziju. U V fugi je inverzija teme ritmički i melodijski modificirana (150b), pa se takva javlja i u VI i VII fugi uz primenu diminucije i augmentacije. VIII fuga je trostruka (150c je spoj svih tema, od kojih je treća nov, pauzama isprekidan oblik osnovne teme); iste teme u inverziji sadrži XI fuga. Br. IX, X i njena varijanta XIV su dvostruke fuge (150d daje teme IX fuge — druga je osnovna tema). XII fuga donosi osnovnu temu u trodelnom taktu, a XIII u figuriranom vidu (150f); obe su praćene svojim inverznim fugama (obrnuta je ne samo tema već svi glasovi! 150e je završetak XII fuge i njenog obrtaja). Poslednja, XV fuga je zamišljena kao četvorostruka, ali je smrt sprečila Bacha da prvim trima temama (150g; treća je B-A-C-H!) priključi i osnovnu temu celog dela.

[1]) O ovim oblicima vidi poglavlje 30.

150 Bach, Umetnost fuge (Kunst der Fuge)



Fugeta (fughetta = ital. diminutiv od fuga) predstavlja kraću, jednostavniju fugu, obično dvoglasnu ili troglasnu. Fugeta

Fugato je niz imitacionih nastupa teme kao u ekspoziciji fuge, pri čemu imitacije ne moraju biti u odnosu T—D. Fugato nije samostalna forma, nego deo većeg homofonog ili polifonog oblika. U homofonoj muzici primenjuje se kao način izlaganja teme (npr. Mozart, uvertira za „Čarobnu frulu"; Beethoven, lagani stav I simfonije i skerco IX simfonije) ili njene obrade (Beethoven, lagani stavovi III i VII simfonije; Liszt, Sonata h-moll). Takav „fugirani rad" može dovesti do stapanja fuge sa kakvim drugim — pre svega sonatnim — oblikom (vidi str. 162). Fugato

28. Ričerkar

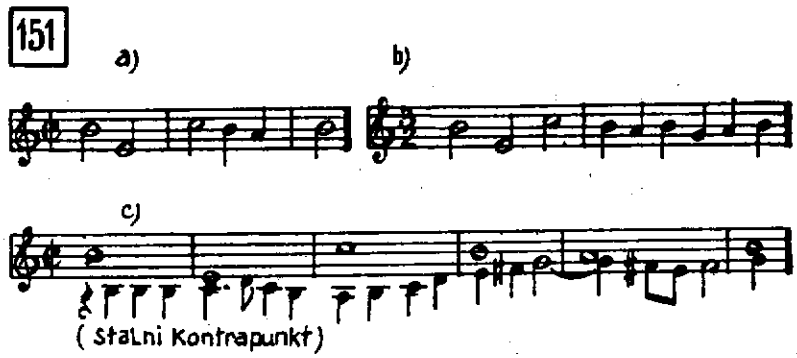
To je praoblik i prethodnik fuge, nastao u XVI veku od *moteta*. Motet je duhovna horska kompozicija, građena na sledeći način: sa svakom novom frazom teksta javlja se i nova tema koja se imitaciono sprovodi kroz glasove, tako da se čitav oblik sastoji od niza tematski različitih odseka. (Iscrpnije vidi u poglavlju 75.) Od moteta do ričerkara

Sa razvojem instrumentalne muzike u XVI veku javljaju se slični oblici i na instrumentalnom polju. Prenošenjem oblika moteta na orgulje postaje *ričerkar* (ricercar, od ital. ricercare = ponovo tražiti). U prvim delima te vrste (Cavázzoni) melodika je još sasvim vokalnog tipa, a docnije dobija instrumentalni karakter (pomoću tzv. „koloriranja", tj. figuracionih ukrasa). Uvođenje sve novih i novih tema, koje je u motetu bilo uslovljeno tekstom, u instrumentalnom obliku je lišeno smisla i ide nauštrb jedinstva celine; stoga se broj tema u ričerkaru, isprva veliki (6—7 i više) ubrzo reducira (G. Gabrieli i dr.). Time se ričerkar bliži budućoj monotematskoj fugi (fugi sa jednom temom).

Početkom XVII veka izdvajaju se dva tipa: Dva tipa ričerkara

1) Ričerkar sa jednom glavnom temom uz koju se u svakom odseku dodaju novi kontrapunkti (Sweelinck). Tu je začetak dvostruke i trostruke fuge.

2) Varijacioni ričerkar, gde se u svakom odseku tema javlja u novom obliku (ritmički izmenjena, prenesena u drugu vrstu takta i sl.). Ovaj tip primenjuju Frescobaldi i Froberger; evo preobražaja teme iz jednog Frobergerovog ričerkara:



Nastankom modernih tonskih rodova i primenom temperacije na instrumente s dirkama (krajem XVII veka) stvoreni su uslovi za pojavu Bachove monotematske fuge sa modulacionim planom. Uspomene na stari Sweelinckov tip predstavljaju fuge W. Kl. I A-dur, cis-moll, a dve fuge iz „Muzičke žrtve" Bach još naziva ričerkarima. Postanak fuge

Oblici srodni ričerkaru

Vrlo srodni ričerkaru su tijento, fantazija (u smislu koji tom nazivu daje rani XVII vek!) i kancona[1]) (canzona; slično varijacionom ričerkaru, u njoj se obično donosi ista tema prvo u parnom, a zatim u neparnom taktu. Primer: Bachova orguljska Kancona d-moll). Kapričo (capriccio) je pisan sličnom tehnikom kao ričerkar, ali se odlikuje vedrim, humorističnim karakterom, instrumentalnim virtuozitetom, a vrlo često i programskim, ilustrativnim tendencijama (Kerll, kapričo „Kukavica"; Bachov „Kapričo povodom odlaska voljenog brata" drugog je tipa — ciklična forma od 6 stavova).

Ideju varijacionog ričerkara u modernizovanom obliku nalazimo u Beethovenovoj „Velikoj fugi" op. 133 za gudački kvartet. Tri njena odseka obrađuju tri varijante iste teme, a u isti mah odgovaraju planu sonatnog ciklusa od tri stava (brz-lagan-brz).

29. Invencija

Bachove invencije su male polifone kompozicije za klavir (odnosno klavikord). Postoje dve zbirke — 15 dvoglasnih i isto toliko troglasnih invencija.

Oblik invencije je dvodelan (blizak baroknom tipu dvodelne pesme) ili — češće — trodelan (blizak obliku fuge).

Dvoglasne invencije

Dvoglasne invencije počinju izlaganjem teme u gornjem glasu. Donji glas donosi odgovor u oktavi (vidi primer 27a), ređe u donjoj kvarti (tj. na dominanti). Već prvi nastup teme može biti praćen kontrasubjektom u donjem glasu; neke invencije (npr. E-dur, vidi primer 133) imaju stalni kontrasubjekt. Međustav koji zatim sledi često je sekventno građen i vodi u dominantni ili paralelni tonalitet, u kome počinje drugi deo invencije — obično pojavom teme u donjem i odgovora u gornjem glasu. Posle malobrojnih modulacija u najbliže tonalitete sledi povratak u osnovni tonalitet. Ako se u njemu ponovo javlja tema (1—2 puta), smatramo to kao treći, završni deo (invencije d-moll, E-dur i dr.), a u slučaju da nema novih nastupa teme — oblik je dvodelan (invencija F-dur).

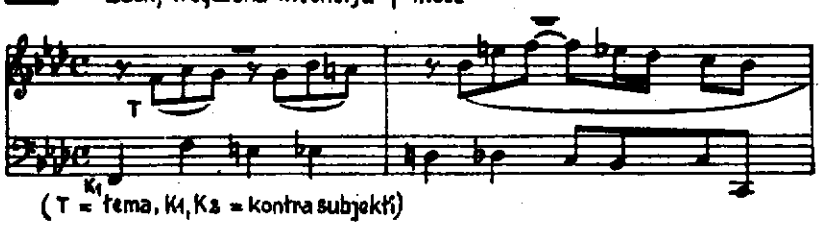
Pojedine invencije pokazuju individualne crte. Npr. u invencijama C-dur i a-moll početni motiv se izlaže i imitira dvaput; c-moll i F-dur su rađene kanonski; B-dur sadrži u završnom delu stretu, a E-dur ima potpunu reprizu i znake ponavljanja (a :|| : b a₁), itd. Ima invencija (npr. h-moll) čiji tematski sadržaj ukazuje na trodelnost, a proporcije — blagodareći jasnoj kadenci u sredini oblika — na dvodelnost.

troglasne invencije

Troglasne invencije se odlikuju bogatijom polifonom obradom. Raspored nastupa teme na početku invencije obično odgovara ekspoziciji fuge (drugi nastup je na dominanti, a treći na tonici). Prva pojava teme je — za razliku od fuge — uvek praćena kontrasubjektom.

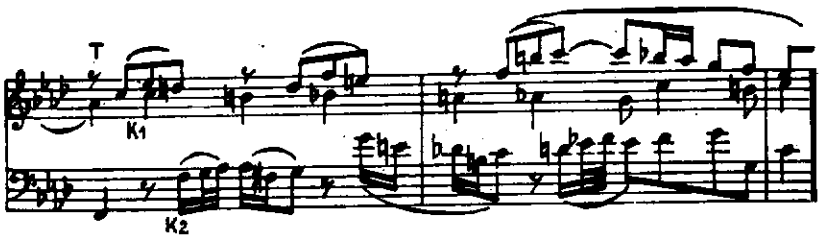
I ovde nalazimo zanimljiva formalna rešenja, još raznovrsnija nego kod dvoglasnih invencija. Ističe se troglasna invencija f-moll, slična trostrukoj fugi po tome što temu prate dva izrazita stalna kontrasubjekta.

152 Bach, Troglasna invencija f-moll



(T = tema, K1, K2 = kontra subjekti)

[1]) Vidi o kanconi i u poglavlju 48.



30. Tokata, fantazija, preludijum

Ovo su oblici koji obično prethode fugi, a ne moraju biti dosledno polifono rađeni.

Tokata: — poreklo i razvoj

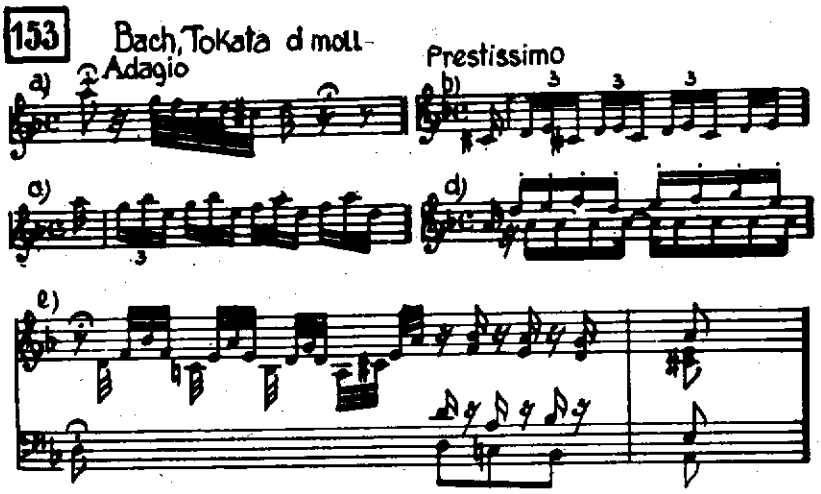
Naziv *tokata* (toccata, od ital. toccare = dirati) označava kompoziciju za instrument s dirkama (prvobitno orgulje, docnije i čembalo odnosno klavir). Poreklo joj je u staroj orguljskoj predigri (preambulum, preludijum, intonacija; primeri još kod Paumanna u XV veku) koja je služila kao uvod u izvođenje horskog dela, a imala je i čisto praktičnu svrhu — davanja intonacije pevačima.

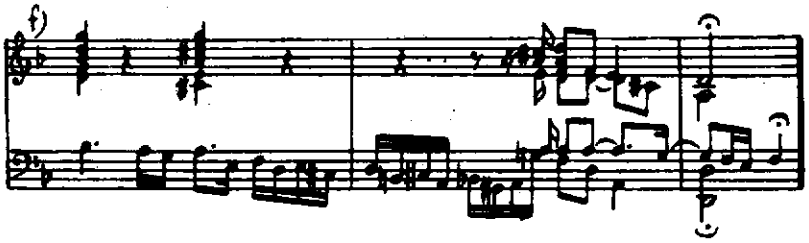
Osnovni elementi starije orguljske tokate (A. i G. Gabrieli u XVI veku) jesu: 1) puni, svečani akordi, 2) figuracije i pasaži. Na taj način izvođač ima prilike da prikaže kako zvučnost instrumenta, tako i svoju tehniku. Tokata počinje akordima, a zatim se uvođenjem sve kraćih notnih vrednosti postepeno prelazi u melodijske figuracije. Oblik je neodređen; čitavo delo ima karakter improvizacije.

Cl. Merulo uključuje u tokatu ričerkar, tako da se oblik sastoji od tri odseka: improvizatorski tokatni deo + ričerkar + završni deo opet u tokatnom stilu. Nasuprot tome, Frescobaldijeve tokate su bez ričerkara i pasaža, lišene spoljnog sjaja, polifone u načinu motivske obrade. Razvoj tokate u XVII veku (Sweelinck, Froberger, Muffat, Pachelbel i dr.) nadovezuje se na Merulov tip, ali koristi i Frescobaldijev motivski rad. Buxtehudeove tokate sadrže varijacioni ričerkar razbijen na niz fugata međustavovima improvizatorskog karaktera; njihov patetični izraz već nagoveštava Bacha.

— tokata kod Bacha

Bachove orguljske tokate (npr. a-moll, C-dur, „Dorska tokata") koriste akorde, virtuozne pasaže, harmonsku figuraciju, rečitativne odlomke (poreklom iz dramske muzike), zvučne kontraste (iz baroknog koncerta), zastoje na koronama.





Fuga je obično odvojena od prvog dela potpunom kadencom, tako da dobijamo ciklus od dva stava (iako se izraz „tokata" i dalje upotrebljava u smislu tokate i fuge zajedno).

U Bachovoj tokati C-dur ciklus je trostavan (tokata, adagio i fuga), a klavirska tokata g-moll se sastoji od tokatnog uvoda, dvostruke fuge, laganog stava i druge fuge koja završava reminiscencijom na početni stav.

— novija tokata

Tokate XIX—XX veka su samostalne klavirske kompozicije (bez ikakve veze sa fugom), homofone, motoričnog karaktera (kao kakav perpetuum mobile); obično sadrže figuracije, kratke stakato-note, ponavljanje istog tona u brzom tempu i sl. Primeri: Schumann, Debussy, Ravel, Prokofjev, Hačaturjan, kod nas Dugan (za orgulje — sa osloncem na barokne uzore), Logar (za klavir i orkestar), Kunc.

Fantazija

Fantazija je u prvo vreme (oko 1600. godine) nešto slobodniji tip ričerkara, a namenjena je orguljama, lauti ili čembalu, pa i instrumentalnim ansamblima. Docnije se fantazija upotrebljava kao uvod u fugu, a sastoji se od više odseka različitog sadržaja (pasaži i figure, polifoni odlomci, rečitativi, ritmovi starih igara itd.). Veća Bachova dela ove vrste („Hromatska fantazija i fuga" — za čembalo, Fantazija i fuga g-moll — za orgulje) bliže se tokati, a odlikuju se smelim harmonskim obrtima (hromatika, enharmonija).

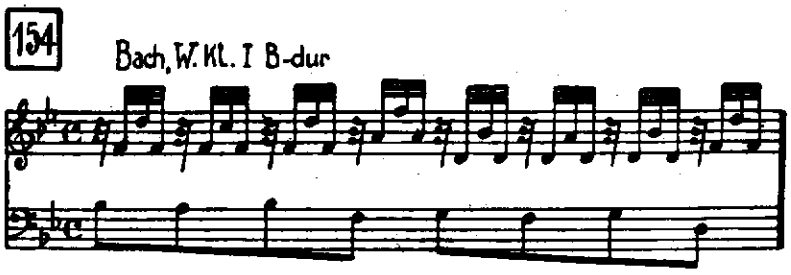
Od polovine XVIII veka i fantazija je samostalna homofona kompozicija (vidi poglavlje 65).

Tipovi preludijuma kod Bacha:

Barokni *preludijum* ima isto poreklo kao tokata, ali je manje pretenciozan u pogledu zvučnosti i instrumentalnog virtuoziteta. Bachovi preludijumi iz „Dobro temperiranog klavira" skromniji su od tokate i po dimenzijama, a muzički sadržaj i način obrade im je vrlo raznolik. Mogli bismo ih podeliti u sledeće glavne tipove:

— figuracioni preludijum

a) Preludijumi građeni od *harmonskih figuracija.* Najjednostavniji vid predstavlja preludijum iz W. Kl. I C-dur, sav u razloženim akordima kao stari preambulumi za lautu (vidi primer 14a). Niz drugih preludijuma (npr. W. Kl. I c-moll, d-moll, B-dur) odlikuje se živahnim, motoričnim pokretom, što ih približuje tokati (i kasnijoj etidi).



U obliku ovih preludijuma dominira evolucioni moment; modulatorna obrada početne tematske figure teče bez jasnih cezura, i jedino u harmon-

SADRŽAJ

Predgovor — — — — — — — 3
Uz četvrto izdanje — — — — — 5
Uvod — — — — — — — — 7

I ELEMENTI OBLIKA — — — — 11

1. Motiv — — — — — — — 11
2. Figura i pasaž — — — — 14
3. Rad s motivom — — — — 16
4. Lajtmotiv — — — — — 25
5. Dvotakt — — — — — 27
6. Rečenica — — — — — 29
7. Period — — — — — — 32
8. Nepravilnosti u građi rečenice i perioda — — — — — — 40
9. Uloga pojedinih komponenata muzike u obliku — — — — 46

II OBLIK PESME — — — — — 52

10. Dvodelna pesma — — — — 52
11. Trodelna pesma — — — — 55
12. Složena trodelna pesma — — 59
13. Ređi i slobodniji oblici pesme — 62

14—20. Primena oblika pesme

14. Mali komadi u obliku pesme — 63
15. Menuet — — — — — — 67
16. Skerco — — — — — — 68
17. Marš — — — — — — 70
18. Novije igre — — — — — 71
19. Jugoslovenske narodne igre — 77
20. Igre XX veka — — — — 81

III POLIFONI OBLICI — — — — 85

21. Osobine polifone muzike — — 85
22. Kanon — — — — — — 88

23—27. Fuga

23. Tema i odgovor u fugi — — 91
24. Tok fuge — — — — — 93
25. Složeniji i nepravilniji oblici fuge 94
26. Fuge sa više tema — — — 96
27. Primena fuge — — — — 97
28. Ričerkar — — — — — 99
29. Invencija — — — — — 100
30. Tokata, fantazija, preludijum — 101
31. Horalna predigra — — — 104

IV TEMA S VARIJACIJAMA — — 106

32. Poreklo varijacija. Tema — — 106
33. Ornamentalne varijacije — — 107
34. Karakterne varijacije — — 108
35. Kontrapunktske (polifone) varijacije — — — — — — 110
36. Tok i završetak varijacija — — 114
37. Slobodniji varijacioni oblici — 116
38. Primena varijacija — — — 117

V RONDO — — — — — — — 119

39. Razvoj i vrste ronda — — — 119
40. Couperinov rondo — — — 120
41. Klasični rondo — — — — 121
42. Izuzeci kod ronda — — — 124

VI SVITA — — — — — — — 125

43. Barokna svita — — — — 125
44. Oblik igara iz barokne svite — 128
45. Pregled baroknih igara — — 129
46. Novija svita — — — — — 133

VII SONATA — — — — — — 135

47. Pregled sonatnog oblika — — 135
48. Istorijat sonate — — — — 135

49—54. Klasični sonatni oblik

49. Odnos tema u sonatnom obliku 141
50. Ekspozicija — — — — — 144
51. Razvojni deo — — — — 151
52. Repriza — — — — — 156
53. Uvod i koda — — — — — 158

54. Izuzeci u sonatnom obliku — 160
55. Sonatni rondo — — — — 163

56—58. Sonata kao ciklični oblik

56. Građa sonatnog ciklusa — — 164
57. Izuzeci u sonatnom ciklusu — 166
58. Međusobno povezivanje stavova 167

59—61. Primena cikličnog oblika sonate

59. Sonata u užem smislu — — 171
60. Kamerni sastavi — — — — 172
61. Simfonija — — — — — 173
62. Serenada i slični oblici — — 174
63. Koncert — — — — — 175
64. Uvertira — — — — — 180

VIII SLOBODNIJI OBLICI — — — 183

65. Fantazija i njoj srodni oblici — 183
66. Simetrični oblici — — — 184
67. Programska muzika — — — 185
68. Konstrukcija oblika u novijoj muzici — — — — — — 191

IX VOKALNI I SCENSKI OBLICI — 198

69. Specifičnosti vokalne muzike — 198
70. Gregorijanski horal — — — 199
71. Protestantski horal — — — 202
72. Muzika vizantijske crkve — — 203
73. Jugoslovenska narodna pesma — 203
74. Rani polifoni oblici — — — 212
75. Vokalni oblici renesanse — — 214
76. Rečitativ — — — — — 219
77. Arija — — — — — — 222
78. Opera — — — — — — 224
79. Istorijat opere — — — — 234
80. Ostali muzičko-scenski oblici — 236
81. Oratorijum — — — — — 237
82. Pasija — — — — — — 238
83. Kantata — — — — — 239
84. Misa — — — — — — 240
85. Solo-pesma — — — — — 242
86. Novija horska pesma — — 245
87. Melodram — — — — — 247

PRILOG: ANALIZE — — — — — 249

1. F. Mendelssohn, Pesma bez reči br. 20, Es-dur — — — — 249
2. J. Haydn, Klavirska sonata Es-dur, II stav: Menuetto — — — 254
3. F. Chopin, Mazurka op. 17 br. 4, a-moll — — — — — — 257
4. J. S. Bach, „Dobro temperirani klavir“ I sveska, fuga br. 16 g-moll 262
5. J. S. Bach, „Dobro temperirani klavir“ II sveska, fuga br. 2 c-moll 265
6. L. v. Beethoven, Šest varijacija F-dur op. 34 — — — — 268
7. L. v. Beethoven, Klavirska sonata op. 79 G-dur, III stav: Vivace — 280
8. L. v. Beethoven, Rondo op.51 br. 1 C-dur — — — — — — 284
9. J. S. Bach, Allemande iz Francuske svite br. 5 G-dur — — 291
10. D. Scarlatti, Sonata D-dur — 294
11. L. v. Beethoven, Klavirska sonata op. 13 c-moll („Patetična“), I stav: Allegro di molto e con brio — 297
12. C. Franck, Simfonija d-moll, I stav: Lento — Allegro non troppo 306
13. W. A. Mozart, Klavirska sonata B-dur K. V. 281, III stav: Rondo - Allegro — — — — — 327
14. B. Smetana, „Šarka“, simfonijska poema — — — — — — 335
15. F. Schubert, „Lipa“, br. 5 iz ciklusa „Zimsko putovanje“ — — 349
16. M. P. Musorgski, „Vojskovođa“, br. 4 iz ciklusa „Pesme i igre smrti“ — — — — — — 354
17. St. St. Mokranjac, „Kozar“ — 363

Literatura — — — — — — 371
Registar pojmova — — — — 373
Registar imena — — — — — 386